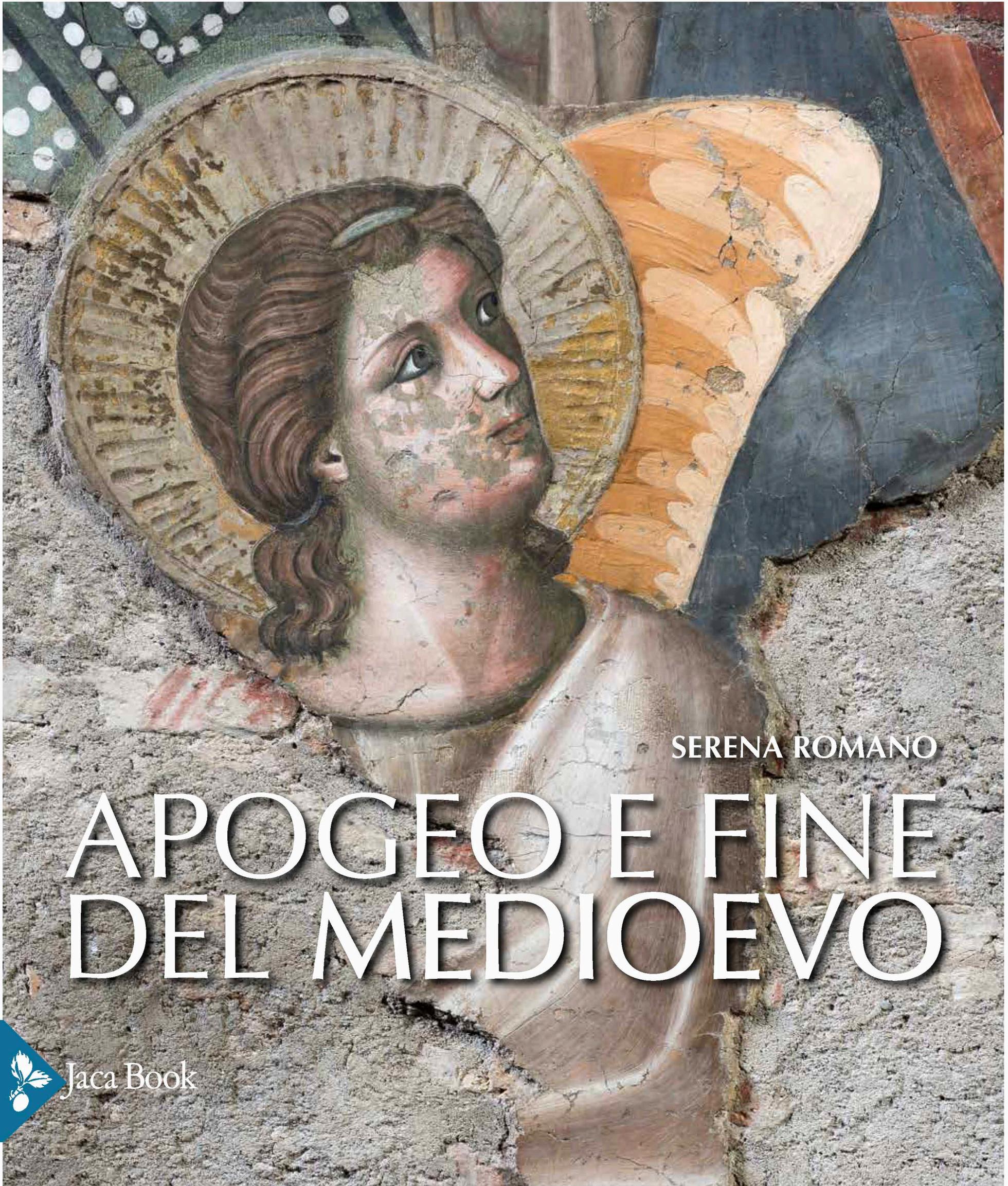


LA PITTURA MEDIEVALE A ROMA

CORPUS  
VOLUME VI



SERENA ROMANO

# APOGEO E FINE DEL MEDIOEVO



Jaca Book

# APOGEO E FINE DEL MEDIOEVO

1288 - 1431

CORPUS

MARIA ANDALORO                      SERENA ROMANO  
**LA PITTURA MEDIEVALE A ROMA**  
312-1431  
CORPUS E ATLANTE

PIANO DELL'OPERA

**CORPUS**

*Maria Andaloro - Serena Romano*  
Ideazione e direzione scientifica

**I Volume\***

L'ORIZZONTE TARDOANTICO  
E LE NUOVE IMMAGINI

**II Volume**

ROMA E BISANZIO

**III Volume**

PRIMA E DOPO IL MILLE

**IV Volume\***

RIFORMA E TRADIZIONE

**V Volume\***

IL DUECENTO E LA CULTURA GOTICA

**VI Volume\***

APOGEO E FINE DEL MEDIOEVO

**ATLANTE - PERCORSI VISIVI**

*Maria Andaloro*  
Ideazione e direzione scientifica

**I Volume\***

VATICANO, SUBURBIO,  
RIONE MONTI

**II Volume**

RIONI TREVÌ, COLONNA,  
CAMPO MARZIO, PONTE,  
PARIONE, REGOLA,  
PIGNA, CAMPITELLI,  
SANT'ANGELO

**III Volume**

RIONI RIPA, TRASTEVERE,  
ESQUILINO,  
SALLUSTIANO,  
CELIO, SAN SABA

*Serena Romano*

**APOGEO  
E FINE DEL MEDIOEVO**  
1288 - 1431

**CORPUS  
VOLUME VI**

\* volumi pubblicati

Copyright © 2017  
Editoriale Jaca Book SpA, Milano  
Maria Andaloro  
Serena Romano  
Tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana  
Dicembre 2017

Progettazione, realizzazione grafica  
e assistenza redazionale a cura di  
Editoriale Jaca Book SpA, Milano  
Oldoni Grafica Editoriale, Milano

Fotolito  
Target Color, Milano

In copertina  
Pietro Cavallini, *Angelo*, dettaglio della decorazione ad affresco  
di Santa Cecilia in Trastevere, Roma, 1293 circa.  
Foto di Domenico Ventura

ISBN 978-88-16-60553-4

Stampa e legatura  
Stamperia s.c.r.l., Parma  
Dicembre 2017

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma:  
Editoriale Jaca Book – Servizio Lettori  
via Frua 11, 20146 Milano, tel. 02.48561520, fax 02.48193361  
libreria@jacabook.it; www.jacabook.it  
Seguici su Facebook e Twitter

DIREZIONE SCIENTIFICA  
Serena Romano

*Collaboratrici scientifiche*  
Valentine Giesser e Daniela Sgherri

*Redazione scientifica e indici*  
Valentine Giesser e Daniela Sgherri

*Edizione dei testi epigrafici*  
Stefano Riccioni (*S. Ric.*)

*Testi*  
Walter Angelelli  
Giulia Bordi  
Beatrice Cirulli  
Andrea De Marchi  
Filipe Dos Santos  
Alberto Felici  
Valentine Giesser  
Philine Helas  
Giulia Kircoff  
Matteo Mazzalupi  
Ilaria Molteni  
Arnold Nesselrath  
Irene Quadri  
Karina Queijo  
Serena Romano  
Daniela Sgherri  
Pietro Zander

Le campagne fotografiche realizzate per questo  
volume sono di Domenico Ventura

## *Apogeo e fine del Medioevo*

*Apogeo e fine del Medioevo* è il VI volume del progetto 'La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e Atlante' ed è compiuto in collaborazione con i Musei Vaticani e la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), con il concorso del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

La ricerca ha avuto il sostegno finanziario del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique e dell'Université de Lausanne.

La pubblicazione ha avuto il contributo del Fonds des Publications dell'Université de Lausanne, della Société Académique Vaudoise e della Fondation van Walsem dell'Université de Lausanne.

Nel licenziare questo volume, ringraziamo il Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca Scientifica e l'Università di Losanna che hanno sostenuto la ricerca; il Fonds de Publications dell'Università di Losanna, la Société Académique Vaudoise e la Fondation Van Walsem che ne hanno sostenuto la pubblicazione, e tutte le istituzioni e le persone che ci hanno prestato aiuti senza i quali il nostro compito sarebbe stato difficile o addirittura impossibile. In particolare i Musei Vaticani, nelle persone di Antonio Paolucci, Arnold Nesselrath, Guido Cornini, Umberto Utro, Alessandro Vella, Rosanna Di Pinto, Paola Di Giammaria, Cristina Gennaccari, Adele Breda; alla Fabbrica di San Pietro, mons. Vittorio Lanzani e Pietro Zander, e all'Archivio della Fabbrica, Simona Turriziani e Assunta Di Sante. Dobbiamo molta gratitudine al cardinale Santos Abril y Castellò, che ci ha permesso di realizzare la campagna fotografica in Santa Maria Maggiore in pieni mesi giubilari. Alla Soprintendenza per l'Archeologia, le Belle Arti e il Paesaggio di Roma ringraziamo Margherita Eichberg, Morena Costantini, Simona Morretta e Aurelio Urciuoli, e alla Soprintendenza Speciale per il Colosseo Rossella Rea; al Polo Museale del Lazio, Edith Gabrielli e Lia Di Giacomo; al Museo di Palazzo Venezia, Sonia Martone, Maria Castellino, Elisabetta Samà; al Comune di Roma, Federica Pirani, Sergio Guarino, Donatella Germanò, Anita Margiotta, Rossella Motta, Federico De Martino, Simonetta Sergiacomi, Cristina De Gregorio, Marina de Carolis, Paola Corrado. Molte persone ci hanno aiutato per risolvere problemi negli edifici di culto contenenti opere incluse in questo volume: per il Laterano, don Pierluigi Stolfi; per la basilica di Sant'Agnes, padre Franco e don Edoardo Parisotto; per San Benedetto in Piscinula, p. Mauricio De Oliveira Sucena; per Santa Cecilia in Trastevere, don Marco Frisina e madre Maria Giovanna Valenziano; per San Clemente, p. John Cunningham, p. Michael Carragher e Serenella Di Gregorio; per Santa Croce in Gerusalemme, don Gino Amicarelli e don Ivan Grigis; per Santa Passera, Giulia Benhar Noccioli Ragusa; per San Francesco a Ripa, p. Andrea Stefani; per San Marco, mons.

Angelo De Donatis e don Lorenzo Mario Pelati; per l'Aracoeli, p. Massimo Cocci, p. Cristoforo Amanzi, Luca Petti; per Santa Maria Maggiore, Sante Guido; per Santa Maria in Trastevere, don Marco Gnavi e Simona Rampa; per i Santi Quattro Coronati, suor Maria Chiara Palmosi; per le Tre Fontane, Claudio Caponera; all'Angelicum, p. Glenn Morris; per l'Ospedale dell'Angelo, Francesco Pontoriero e Cinzia Martini; per San Sisto Vecchio, avv. Giacomo Murra; al Musée des Beaux-Arts de Grenoble, Estelle Favre-Taylaz; per San Pietro Ispano a Boville Ernica, Alvaro Giuseppe Piacentini e Pro Loco di Boville Ernica (Fr).

Grazie alle biblioteche romane, e in particolare alla Biblioteca Hertziana, dove molto aiuto ci è stato dato da Barbara Dinsing, Claudia Entrup, Kathrin Holenstein, Cornelia Posch e Michael Schmitz; alla Fondazione Zeri, Elda Antinori e Marcella Culatti; all'Archivio della Provincia Romana di Santa Caterina da Siena, fr. Luciano Cinelli e Fabiana Spinelli. Ringraziamo i restauratori Carla Bertorello della CBC, Luca Pantone della Pantone Restauri; Corinna Ranzi, Carlo Giantomassi, e Donatella Zari che ricordiamo con molto affetto e rimpianto.

E infine le tante persone che ci hanno accompagnate, consigliate, aiutate, hanno guardato, discusso, letto, fotografato, condividendo con noi curiosità e scoperte; o hanno messo a nostra disposizione le loro competenze scientifiche e pratiche rendendoci la vita più facile. Nathalie Blancardi, Nicolas Bock, Adrien Bürki, Gabriele Caioni, Giovanna Capitelli, Silvia Cecchini, Peter Cornelius Claussen, Vittoria Crespi Morbio, Gerardo De Simone, Clario Di Fabio, Federica Di Napoli Rampolla, Alberto Felici, Ilaria Fiumi, Cecilia Frosinini, Julian Gardner, Manuela Gianandrea, Giorgio Gosetti, Dave Lüthi, Francesca Manzari, Christian Michel, Fabrizio Moretti, Enrico Parlato, Marco Petoletti, Gabriele Reina, Neville Rowley, Gail Solberg, Michele Tomasi, Alessandro Tomei, Patrizia Tosini, Gianfranco Zecca; e infine un grazie speciale e personale della curatrice a Walter Angelelli, Arnold Nesselrath, Domenico Ventura, e Tim Wahlen del Getty Conservation Institute.

Le pagine da 8 a 12 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

1. In apertura di volume

Con questo *Apogeo e fine del Medioevo* si chiude l'arco cronologico del *Corpus-Atlante della pittura medievale a Roma*, muovendo dal momento splendente che precede la partenza della Curia per Avignone, a quello in cui, dopo i decenni avignonesi e lo scisma, Martino V torna a Roma e ricostruisce la città e la corte pontificia nella sua sede storica. Circa un secolo e mezzo di drammatici alti e bassi: dall'acme della civiltà figurativa cittadina con i primi nomi d'artista e le prime personalità 'internazionali' cercate e volute da sovrani italiani e stranieri, alle assenze e ai vuoti trecenteschi, fino al ritorno del papa Colonna, che segna la vera inversione di tendenza nella storia dell'arte cittadina e chiama gli 'stranieri' a ricostruire la corte e il volto di una Roma destrutturata e slabbrata. Saranno così gli artisti forestieri a ricostruire il *glamour* della corte romana; a porre mano alle basiliche e alle chiese, a riadornare il Laterano e Santa Maria Maggiore, in un clima artistico ormai inevitabilmente sovraregionale e, ovviamente, alle soglie del Rinascimento.

Il campo di indagine è stato ben più ampio di quelli ripartiti nel volume della *Riforma* e in quello del *Duecento*<sup>1</sup>; il numero degli 'oggetti' è stato più che doppio, alcuni di essi di mastodontica estensione e rilevanza, basti citare le opere di Torriti, Cavallini e Rusuti, i grossi nuclei di Santa Maria Maggiore, Santa Maria in Trastevere e Aracoeli, le opere di Giotto a Roma, e tutto il contesto della ripresa attorno a Gentile da Fabriano, Masolino e Masaccio. Valentine Giesser e Daniela Sgherri sono state accanto a me in questa impresa per quattro anni, ma ci sono stati anche altri miei allievi, e studiosi esterni che con grande generosità hanno apportato i frutti delle loro ricerche in corso. Insieme, abbiamo affrontato lo sviluppo di un lavoro che ha avuto ambizioni di completezza anche maggiori rispetto al passato. Più ancora che nei precedenti volumi del *Corpus*, si troveranno infatti nelle pagine di questo libro e nelle sue spesso lunghissime 'schede', materiali nuovi. Tutta l'opera del *Corpus-Atlante* è partita sulla base di un principio, quello dello studio diacronico, che la materia del lavoro assolutamente esige in virtù delle costanti procedure memoriali che hanno segnato la conservazione fisica e/o documentaria del patrimonio artistico medievale romano<sup>2</sup>. Il tempo e i mezzi resi possibili dal finanziamento svizzero sono stati quindi impiegati per rimettere a zero – per così dire – lo stato della ricerca, e sottoporre a un vaglio millimetrico apparati e materiali che in condizioni 'normali' si tende inevitabilmente ad accettare dagli studi e tradizioni precedenti. Quanto offriamo qui sono quindi documenti verificati, filtrati, controllati in tutte le testimonianze letterarie e visive; sono state in particolare scrupolose le verifiche sulla tradizione manoscritta, in gran parte conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana, poiché i celebri codici cinque-sei-settecenteschi sono sempre citati, ma troppo spesso di seconda mano, e invece qui sono stati sistematicamente rivisti, controllati, talvolta emendati rispetto alle letture precedenti, in modo da offrire a lettori e studiosi uno *step* realmente solido da cui ripartire per ulteriori ricerche. Inoltre, si troveranno nelle schede di questo volume documenti sui restauri storici e più recenti, poco o mal noti se non talvolta inediti, ritrovati nell'Archivio Centrale di Stato, in quello della Sapienza, nell'Archivio Vaticano, in quello della Fabbrica di San Pietro, o non sempre facilmente accessibili negli archivi delle Soprintendenze e dei musei – che proprio nel periodo del nostro più intenso lavoro sono stati sottoposti a riforme e riorganizzazioni che hanno spesso complicato la loro quotidiana attività e, di conseguenza, la nostra. Varie schede del volume contengono *trouvailles* che allargano le conoscenze sui mosaici e i dipinti romani, la loro vita e la loro ricezione nei secoli: citiamo, per tutti, i voluminosi fascicoli sui restauri ottocenteschi di Santa Maria Maggiore (→ 16e) e del Laterano (→ 7a) – un contributo anche alla storia del restauro romano nell'Ottocento, al sistema di lavoro e alle sue ben note figure di mosaicisti e direttori di lavori, primo fra tutti Camuccini – o le integrazioni a quelli su Santa Cecilia circa 1900 (→ 12), con Federico Hermanin protagonista. Molte altre novità grandi e piccole su Santa Maria in Aquiro (→ 48), sulla 'Madonna della Bocciaia' (→ 34), sul monumento Gudiel (→ 32), sul Salvatore di Palazzo Venezia (→ 44), su Santa Maria in Cappella (→ 6, → 49), San Benedetto in Piscinula (→ 45, → 55, → 65, → 69, → 100, → 102, → 103), Santa Maria della Pace (→ 108); la rilettura delle fonti della Minerva (→ 29, → 43); e il recupero di molte 'schegge' della Roma 1400, un lavoro davvero sperimentale su un terreno in emersione. Il lavoro da fare resta immenso, certo non alla portata di una singola impresa e di un gruppo comunque piccolo di studiosi, ma confidiamo di aver compiuto, in questo volume, un'operazione autenticamente filologica. Un termine, 'filologia', che qui non intendiamo – come quasi sempre accade nel 'gergo' storico-artistico – solo in relazione alla pratica dell'occhio e dell'attribuzione, ma nell'accezione specifica del contesto romano, dove la tradizione fugge costantemente sempre più all'indietro ogni volta che ci si avvicini ad essa. È stato uno dei principi fondatori di tutto il progetto del *Corpus-Atlante* – leggere l'oggetto e il monumento nella sua diacronia – e per quanto difficile, lungo e oneroso, questo è stato il compito che abbiamo cercato di svolgere.

## 2. A proposito di storiografia

Quanto appena detto introduce il secondo dei punti che tengo a mettere in evidenza come introduzione al nostro lavoro, ed è, appunto, quello che tocca la questione storiografica. Non c'è luogo, regione, nucleo storico dell'arte italiana che abbia avuto sorte bizzarra come la Roma medievale, per dieci-undici secoli – fino alla partenza per Avignone – il centro della Cristianità, la sede più costante dell'autorità universale, e poi di nuovo tale, in un percorso che riprende, si rinnova, continua ancora oggi. Gli studi hanno spesso mostrato che non sempre i papi si obbligavano alla residenzialità, e l'autorità pontificia ha certo conosciuto luci e ombre durante i secoli: ma nessun altro luogo al mondo ha mai anche lontanamente pareggiato la solidità dell'identificazione simbolica Roma=papato<sup>3</sup>. Un tentacolare meccanismo di persuasione storica ha saldato precocissimamente i due gusci della storia della città, altrimenti a rischio di reciproca opposizione: nella retorica della Chiesa romana, il passato pre-cristiano della Roma capitale pagana diviene la premessa e la dimostrazione della grandezza della Roma cristiana, e il paesaggio monumentale antico viene via via inglobato, manipolato, trasformato, ma mai rifiutato e abbandonato, e al contrario l'Antico resiste e risorge con picchi periodici, misto a quello dei primordi cristiani, e nutre inestricabilmente le fasi del linguaggio medievale cittadino. La città diventa una specie di grande trattato dimostrativo, con i monumenti a fare da pagine esplicative, più eloquenti di qualsiasi testo scritto o discorso retorico. Discorso, quello pontificio, che esige continuità e persistenza di programmi, in primo luogo per i siti cui si rivolge: e quindi, più ambizioso è stato il pontefice, più cogente il frangente storico, più inevitabile è stata la decisione di andare a toccare, restaurare, ridecorare i contesti monumentali simbolicamente cruciali, da San Pietro a San Paolo, dal Laterano a Santa Maria Maggiore, da San Lorenzo alle molte altre emergenze monumentali e devozionali, alcune ben presenti ancora oggi all'esperienza comune di fedeli, studiosi e turisti, altre annegate e in parte dimenticate nel corso del lunghissimo tempo post-medievale fino ad oggi. È una continuità evidente anche nelle scelte tecniche, specialmente la più brillante, preziosa e resistente, il mosaico, che solo a Costantinopoli trova un utilizzo di pari magnificenza e persistenza nel tempo. Solo con le strategie dell'archeologia – reale e mentale – e della filologia si può cercare di farsi un'idea dell'aspetto dei moltissimi luoghi cittadini – basiliche, chiese, palazzi pontifici, cardinalizi, nobiliari, conventi e monasteri con le proprie residenze – e immaginare quanto alto fosse lo standard chiesto a committenti e ad artisti obbligati, certo, a un tipo di produzione e di linguaggio, ben riconoscibile, *romano*. Quanto peraltro fosse flessibile questa struttura di linguaggio, quanto prontamente aggiornabile e anzi d'avanguardia, credo lo abbiano già dimostrato i passati volumi: i murali di San Clemente, quelli dell'Aula Gotica o del Sancta Sanctorum, l'impressionante catena dei mosaici absidali da Santa Pudenziana al Torriti di Santa Maggiore, disegnano una storia la cui coerenza non è inferiore alla capacità innovativa e alla costante volontà di riempire via via e rendere sempre attuali le strutture del linguaggio visivo ostinatamente aggrappate ai propri dati fondatori<sup>4</sup>. La Roma di fine Duecento arriva all'apice di questo linguaggio, fissando uno standard di qualità sbalorditivo – e tanto più esso così ci appare, in quanto subito dopo mozzato e abbandonato, come una Garbo ritiratasi all'apice della propria carriera. Guardando il paesaggio romano prima della frattura, non si può non vedere come il 'conservativismo' del contesto artistico romano e pontificio non sia mai stato, e non sia soprattutto, alla soglia di Avignone, una coltre polverosa e pigra di sacrestia, ma uno dei più spettacolari meccanismi di comunicazione avvistabili nella cultura occidentale di qualche migliaio di anni. Ma il frangente cronologico da cui questo volume prende le mosse è anche una soglia cruciale nella storia della cultura italiana. Certo non farò qui una ricapitolazione del ritratto dell'arte italiana, quale emerge nella storiografia toscana e fiorentina già nel corso del Trecento, e a partire da Dante e dai Commenti alla Divina Commedia, e si struttura via via nel Quattrocento con Ghiberti e poi con Vasari nel Cinquecento<sup>5</sup>. Via via che la storia diventa storia di artisti, la serie 'provvidenziale' degli eventi finisce per passare interamente per Firenze e le sue città satelliti toscane. Per Roma medievale, si verifica qualcosa di simile a quanto Roberto Longhi stigmatizzava a proposito della Lombardia, non solo ignorata dalla storiografia toscano-centrica che ne accesa periodi splendidi e fertillissimi – tutta l'arte viscontea per esempio – ma anche abbandonata dalla coscienza lombarda stessa, incapace di garantire e tramandare la memoria delle sue opere e dei suoi artisti<sup>6</sup>. Per di più, a Roma, l'immensa allegria delle pitture e dei mosaici medievali, la profusione ornamentale e il naturalismo antiquario di cui sono fitti, i colori, l'uso magistrale e intellettualissimo della luce, la mostruosa abilità tecnica pieghevole al variare degli spazi e delle superfici, tutto questo è rimasto marcato dal sapore dei confessionali chiesastici controriformati, che queste opere spesso hanno salvato, spesso manipolato, spesso almeno documentato; così che in tanti casi, la versione cinque-seicentesca, acquarellata e pia, di questi capolavori è tutto quello che ne resta, si pensi soltanto a San Pietro e a San Paolo. Il Medioevo romano è rimasto incapsulato nella retorica delle 'origini cristiane', quasi che Roma medievale sia stata un tutto compatto senza svolgimenti e pieghe interne, un'unica immensa dimostrazione della storia della Chiesa. Nel modo in cui tanto Novecento lo ha snobbato – proprio in quanto arte della Chiesa e quindi, questo era l'assioma, inevitabilmente conservatore e impermeabile alle innovazioni e all'avanguardia che stavano tutte da un'altra parte – c'era dunque, anche, una componente politica tangibile e per suo conto di luminosa attualità, una chiara presa di posizione da parte della storia dell'arte post-bellica che collaborava alla ricostruzione del paese e della sua cultura. Una scelta

ideologica, che nella specificità della disciplina è andata tuttavia agevolmente a fondersi con il dato strutturale dell'impalcatura storiografica toscancentrica e ha reso difficile l'approccio e l'apprezzamento all'arte di Roma e della sua Chiesa<sup>7</sup>.

### 3. Il nodo di fine Duecento

La questione storiografica è naturalmente cruciale per valutare quella poi specifica del linguaggio pittorico romano di fine Duecento e del suo ruolo nei percorsi dell'arte italiana: così come ognuno di noi l'ha imparata a scuola e poi ha tentato di guardare con occhi possibilmente sgombri da pregiudizi e campanilismi, per non parlare delle seduzioni accademiche.

Il dato incontrovertibile – il fatto che la Curia abbandoni Roma ai primi del Trecento determinando via via la caduta in verticale delle ragioni d'essere della committenza – ha fatto guardare agli ultimi anni del Duecento romano come a una sorta di binario venerabile ma morto. La consapevolezza – anacronistica – della frattura ha assicurato che per quella via comunque mai si sarebbe giunti a una rivoluzione, quella che per tutti si riassume nel nome di Giotto; così che, e in particolare negli studi recenti, il punto bollente della discussione è diventato non solo, o non tanto, il voto da attribuire ai grandi nomi della Roma fine Duecento – Torriti, Cavallini, Rusuti – ma il ruolo svolto dalla componente romana nella formazione e primo linguaggio di Giotto.

Una 'componente', quella romana, forse non esportabile in quanto tale perché legata e necessitata dalle circostanze della sua esistenza, ma certo – tra 1290 e 1300 circa – frutto di un attivismo sfrenato che aveva trasformato la città in una specie di enorme cantiere a cielo aperto. I dati riuniti in questo volume hanno per la prima volta tentato un completo stato dell'arte, inesistente in qualsiasi precedente manuale, saggio o monografia, e peraltro impossibile da riassumere in poche righe d'introduzione: cerco di indicarne qui alcuni punti credo nodali.

Il primo riguarda la produzione, come ho detto, di sfrenato attivismo. La schedatura di questo volume parla da sola. Rispetto – cerco un termine di paragone – alla prima metà del Duecento, che nel nostro *Corpus* conta una trentina di schede (tra le quali il gigantesco nucleo dei Santi Quattro con l'Aula Gotica) il numero degli 'oggetti' qui datati tra il 1288 circa e i primissimi anni del Trecento arriva a circa sessanta, ed è un numero che non ha potuto includere – per citarne solo alcuni – i perduti apparati pittorici di San Francesco a Ripa, che Mancini altamente loda e dà a Filippo Rusuti mentre Ghiberti assegna a Cavallini; né quelli di San Crisogono, forse pure di Cavallini; e nemmeno i quattro monumentali Evangelisti sulla controfacciata vaticana, che Ghiberti e Vasari danno pure a Cavallini e che possono però suscitare dubbi, resi – almeno, nei disegni dell'*Album* di Grimaldi – come figure sedute davanti a finestre aperte, con potenti prospettive e ombre, uniche immagini ad essere così rappresentate fra tutte quelle di pertinenza medievale documentate nell'*Album*<sup>8</sup>. Un catalogo che deve limitarsi a immaginare gli apparati pittorici di Sant'Eustachio, quasi certamente voluti da Pietro Colonna e forse opera di Rusuti, e la più gran parte dell'Aracoeli, che è lecito immaginare rapidamente parata a festa a partire dagli anni di Niccolò IV; a cui manca quasi ogni informazione circa i domenicani, che si suppone non saranno rimasti immobili a guardare francescani, aristocratici e ogni altro attore cittadino, ma dei quali è perduta la Minerva oggi irricognoscibile o quasi; e potrei continuare con gli agostiniani, altrove attori non certo di secondo piano, che a Roma si avvalsero della protezione del già citato Pietro Colonna, e quindi della famiglia più importante a fine secolo, ma della cui chiesa, Santa Maria del Popolo, non sappiamo quasi nulla<sup>9</sup>.

Quasi ogni chiesa, ogni basilica, deve essersi almeno in parte rimessa a nuovo, sotto l'urgenza di un gusto che cambiava rapidamente come forse mai prima in città; deve aver lanciato piccoli o grandi programmi decorativi, o aver accolto i frutti di questa contagiosa frenesia tra grandi e meno grandi famiglie, tra cardinali e laici, tra frati, monaci, abati; tra i committenti si affacciano anche alcune donne, per la verità mai del tutto sottomesse nella Roma maschilmente pontificia, e qui in primo piano, nella prima scheda del volume, autrici (in senso medievale) della straordinaria monumentale tavola che Angela Cerroni fece dipingere per la chiesa di Santa Lucia in Selci, oggi quasi un rudere pittoresco nello stretto quartiere della Suburra, allora sito eminente di uno degli agglomerati aristocratici più importanti della città, prossimo al luogo dove Giotto abitava prima del gennaio 1313<sup>10</sup>. Il convento delle Tre Fontane e quello di Sant'Agnese fuori le mura, che abbiamo già visto attivissimo e raffinatissimo nel Duecento, partecipano alla corsa, in particolare le Tre Fontane adornando gli ambienti conventuali in modo che avrebbe fatto drizzare i capelli sulla testa a san Bernardo di Chiaravalle (→ 13). Sono molti i 'piccoli' (o così ci appaiono oggi, sovente ritagliati e dislocati) interventi che non si sono potuti riallacciare a committenze note, in chiese importanti come San Pietro (pensiamo alla Madonna *Iudicii* o alla 'Bocciata': → 27, → 34) e in tante di medio o piccolo calibro, a cominciare dalla San Crisogono in cui Ghiberti vede Cavallini al lavoro nella navata ma di cui abbiamo invece il mosaico che ornava – *more romano* – una cappella che forse apparteneva ad una confraternita (→ 18). E cresce in misura esponenziale il numero dei dipinti che dovevano coronare sacelli e monumenti funebri 'privati', da quelli riallacciabili a personaggi ben noti come il Durand e il Gudiel (→ 31, → 32), agli altri rimasti anonimi e spesso oggi ritagliati in forma di santini, sistemati su altari a loro estranei (→ 4, → 5, → 8, → 15, → 48, → 60, → 67, → 70, → 93, → 100, → 108), quando non appiccicati sulle pubbliche strade (→ 47) protetti e nascosti da vetri sempre più sporchi che li rendono sempre più invisibili.



Questo panorama molto denso, ed è il secondo punto che metto in evidenza, non l'abbiamo ovviamente concepito come una serie di percorsi a rette parallele. L'opera dei 'grandi' – Torriti, Cavallini, Rusuti – non è quindi presentata monograficamente e in stretta sequenza, ma è distribuita cercando di ricostruire i flussi e il dialogo tra i cantieri, quelli eminenti e i minori. L'opera di Torriti viene più da lontano, dalla soglia del 1280 e dalla Roma di Niccolò III, e sembra chiudersi con Niccolò IV e con l'impresa sublime di Santa Maria Maggiore, dove Torriti spartisce il cantiere con colui che va riletto e rivalutato quale vera, giovane e moderna presenza nella Roma di fine secolo – Filippo Rusuti – tanto moderna e giovane da andarsene presto a servire il re di Francia<sup>11</sup>. I dipinti e i mosaici di Cavallini ci sono sembrati il segno più radicato e diffuso in città, come infiltrato in ognuna delle possibili varianti e certamente di lunghissima durata, anche al di là della partenza del pittore per Napoli: forse qualcosa di simile aveva subodorato Vasari, che trasforma Cavallini in un pio fabbricatore di immagini miracolose – ecco ancora la questione della Controriforma – e ne fa un *Highlander* almeno centenario che semina i suoi santini anche a Firenze<sup>12</sup>. Le date che noi abbiamo assegnato ai suoi cantieri più importanti non rispettano le cronologie più tradizionali, ma ne leggono l'opera a partire dal precoce Velabro (→ 3), poi in Santa Cecilia (→ 12), e vedono i mosaici di Santa Maria in Trastevere (→ 24) incomprensibili senza il riferimento a quelli dell'abside liberiana (→ 16a) e al monumento di Bonifacio VIII in San Pietro (→ 23)<sup>13</sup>. Il che significa anche riconoscere negli iniziali anni Novanta il momento crucialissimo di virtuale fusione tra Roma e Assisi, cui a nostro avviso i mosaici di Santa Maria in Trastevere non partecipano in modo primario, avendo tra l'altro un presumibile svolgimento cronologico a partire dalla *Natività della Vergine* (→ 24a, [3]), la più 'classica' e luminosa (e anche quella dove la distanza dai pensieri 'spaziosi' delle storie assisiati di Isacco è più forte, con elementi scenotecnici simili ma diversa intenzione e risultati) e a culminare nel pannello 'votivo' [1] che ci è sembrato improbabile possa essere il capostipite della serie che include il mosaico di Bonifacio VIII [2] (→ 23) e la facciata di Santa Maria Maggiore [3] (→ 16e). Intorno, pullulano gli incroci di queste stesse formule: i cantieri del sito lateranense, di quello liberiano e di quello di Trastevere, oltre a fissare uno standard di qualità altissima e un protocollo di linguaggio d'avanguardia, misero certo al mondo una quantità di altri maestri, buoni o meno buoni, che cercando lavoro propagarono questo stesso linguaggio mescolandone le formule per arrivare a nuovi apprezzabili scalini (→ 21, → 22, → 30), o soltanto inframmezzando con isolati inserti 'alla moda' un linguaggio strutturalmente più *rétro*, come si vede nei cicli di San Lorenzo (→ 11) e di Sant'Agnesa (→ 14). Non ci è sembrato utile intensificare l'attribuzione delle opere sopravvissute ai pochi nomi dei 'grandi', secondo un approccio che ha avuto invece autorevoli



2



3

difensori: esempio evidente è l'affresco della cappella Baylon all'Aracoeli (→ 21), per il quale non abbiamo accettato le attribuzioni a Cavallini o, peggio, a Giotto, riconoscendolo invece proprio quale caso emblematico della circolazione di linguaggio e formule tra Assisi e Roma. È naturalmente un tentativo ancora molto sperimentale, e sulle attribuzioni, e soprattutto le datazioni, sono sicura che ci sarà molto da discutere.

E vengo al terzo punto. La Roma di Gian Gaetano Orsini, di Giacomo Savelli, di Giacomo Colonna e di Benedetto Caetani, cioè dei baroni fatti papi e cardinali, basta sostanzialmente a sé stessa e non conosce compagni di strada né rivali in Italia, ma ha un luogo *extra muros* che le assomiglia essendone radicalmente diverso: ovviamente, Assisi. Vengono in mente le diatribe dei nostri giorni, perché Assisi dimostra cosa significhi muovere le acque, cambiare i protagonisti, accettare arrivi stranieri mescolando le carte, mantenendo però costantemente una regia saldissima, con obiettivi chiari, e progetti di lungo percorso. Inutile ripetere ancora quanta Roma ci sia in questo però nuovo ribollente calderone. Ma il censimento di questo volume, e con la cautela necessitata dai grandi buchi e dalle perdite massicce, dice del trasferimento ad Assisi di una parte del linguaggio pittorico romano, prima con Torriti e i torritiani (chissà se anche con Rusuti giovane) poi con un pittore che per chi scrive è Giotto giovane, e che sposta da Roma ad Assisi due dati cruciali della cultura romana. Nella città aveva trovato un mondo affollato di presenze antiche, tardo antiche e medievali, destinato a nutrire a lungo la sua intera *forma mentis*; nonché formule e tecniche di bottega, compresa quella ben nota delle 'giornate' che, anch'essa antica, riaffiora come tutti sanno nelle storie di Isacco e a Santa Cecilia in Trastevere<sup>14</sup>.

Giotto sposta l'insieme di questo patrimonio antico e medievale, che ben si può definire vastamente culturale, da Roma ad Assisi: per quali vie, quali contatti e modalità non si può ancora dire in dettaglio. La vicinanza straordinaria del Cavallini di Santa Cecilia con quanto accade ad Assisi è stata giustamente ribadita anche di recente<sup>15</sup>. Il contatto cade dopo – sottolineo, *dopo* – le storie di Isacco, e quindi nella conclusione del ciclo testamentario, nella volta dei Dottori, e in tutta la prima parte del ciclo francescano: in nessun anche minimo ritaglio di cantiere romano emerge invece mai un brano veramente 'identico' alle storie di Isacco. Dunque cade dopo che a Giotto fiorentino, impegnato a Roma per una parte credo molto importante della sua formazione, è riuscito il 'colpo di mano' delle storie a dittico, attraverso le quali si è impadronito del cantiere e ne ha preso in mano la conclusione testamentaria e la *Leggenda*. Per realizzare questo progetto – impresa grande da concludere con urgenza senza l'ausilio della tradizione iconografica romana dominante nel ciclo testamentario – Giotto attinge a man bassa nei maestri, formule, repertori romani specialmente cavalliniani, ordinandoli però secondo la sua nuova testa e il suo nuovo sguardo. Così, credo, si può capire come tra Santa Cecilia e la *Leggenda* di Assisi coincidano tanti dettagli e non vi sia una reale comune visualità. È così, perché le storie sui muri di Santa Cecilia (e su quelli dell'Aracoeli, non a caso: → 21, → 22) non hanno la stessa testa pensante di quelle di Assisi, mentre hanno spesso le stesse orecchie, le forme delle teste, i putti sugli edifici e le terrazze balconate 'pompeiane'. Le date che abbiamo scelto in questo nostro volume danno la priorità al laboratorio 'senza frontiere' dell'Umbria: un pacchetto di mesi in anticipo, Assisi, con Santa Cecilia plausibilmente attorno al 1293, le cappelle dell'Aracoeli scalate lungo il decennio (→ 17, → 21, → 22, → 30) e sulla facciata di Santa Maria Maggiore (→ 16e) Rusuti, probabilmente entro il 1297, per i mosaici oggi opera al 90% di Camuccini e dei suoi uomini, dove forse egli mostrava quale avrebbe potuto essere il successivo percorso della città se le lotte politiche e i litigi caratteriali non l'avessero troppo presto spenta.

#### 4. A inizio secolo

Tentare un quadro del linguaggio pittorico e del sistema di produzione artistica nella Roma del Trecento non è compito che abbia spesso attirato gli studiosi; e nonostante alcune eccezioni, bisogna dire che il ritratto della città – la città senza papa – esce con più suggestiva efficacia dagli studi storici, già a partire dagli anni Sessanta del Novecento e non esauriti ancora, non solo uno strumento per il nostro progetto, ma anche un modello di metodo e di approccio ineliminabile<sup>16</sup>. Letterariamente e figurativamente elevata, ma anche ridotta, a simbolo – la *Roma vidua* – la città trecentesca vive nelle pagine dei saggi di Jean Hubert, Jean-Claude Maire Vigueur, Sandro Carocci quale *regio dissimilitudinis* non solo a causa della sua fisionomia antica e pontificia, ma per la sua topografia sociale che sembra non aver avuto paralleli in altre città d'Europa<sup>17</sup>. Una città il cui territorio è occupato da giganteschi nuclei, quelli baronali, in pratica extraterritoriali se ci si passa l'ossimoro, chiusi e fortificati, minacciosi e potenzialmente ostili al circostante tessuto urbano; negli spazi lasciati liberi, altri meno elitari gruppi familiari si battono per conquistare spazio e forza simili, se non identici, e in quel che resta si affollano le altre classi sociali, fino al popolo dei mestieri e ai poveri che ormai da secoli più nessuno nutre e diverte per *default*<sup>18</sup>. *Spolia* e strutture antiche costellano la topografia cittadina e nutrono le residenze nobiliari (forse anche le altre) per ragioni di economicità, certo di ostentazione e di pretese radici di lignaggio, ma anche, probabilmente, perché i 'resti' dell'Antico dovevano essere così pervasivi nel paesaggio romano, e di così quotidiana familiarità, da rendere impossibile trovare una zona che ne fosse priva. Roma doveva apparire come un agglomerato – spazialmente drammatico e certo non razionalmente concepito e gestito – di grossi nuclei fortificati sormontati e punteggiati da decine e decine di torri familiari, intervallati e accerchiati da estesi disabitati (pensiamo a tutta la zona accanto al Colosseo, vuotata o quasi durante il Medioevo) e da altri appezzamenti di fitto e umile abitato, con i poveri che già a partire dall'alto Medioevo avevano invaso anche le zone di lusso del Palatino e del Foro e si erano acconciati in bottegucce e sepolture lì dove avevano vissuto i magnati antichi<sup>19</sup>. All'interno di questo scenario – che, non dimentichiamo, è anche un paesaggio favolosamente punteggiato dai grandi monumenti paleocristiani e medievali con le loro vesti musive e pittoriche – il censimento del nostro volume ha consentito almeno di individuare delle fasi, un ritmo, nello sviluppo del linguaggio pittorico in città durante i decenni avignonesi, e poco più tardi. È ovvio che nei primi anni del Trecento la città non sa, subito, di essere entrata in un tunnel di orfanità (o vedovanza, per riprendere l'immagine tradizionale) e non perde nemmeno i suoi committenti, visto che molti sono gli interventi di alto rango che vanno anche a toccare luoghi di eccellenza. Così fu per la basilica del Laterano, colpita dall'incendio nel 1308 e oggetto dell'immediata preoccupazione di Clemente V che diede la cura dei lavori a Giacomo Colonna coadiuvato da Francesco Napoleone Orsini, Giovanni Boccamazza, e dal vicario del papa Isnardo: una commissione composta davvero con i criteri della *par condicio*<sup>20</sup>. Se si accetta la cronologia che ne ho proposto, anche l'intera attività di Giotto nella basilica vaticana (→ 53, → 61, → 62), sponsor Jacopo Stefaneschi, fu pensata in assenza della corte, e forse, questa è la mia ipotesi, appunto al fine di colmare un vuoto che nel secondo decennio del secolo cominciava tuttavia a farsi sentire, sotto Clemente V francese la cui volontà di non ritorno fu dichiarata apertamente nello stesso 1308 e fu ovvia per tutto il suo pontificato e per quello del suo autoritario successore Giovanni XXII<sup>21</sup>. I grandi principi della Chiesa, straniati in Provenza in un contesto tutto da costruire – Stefaneschi partì subito, Giacomo Colonna resistette fino al 1310 – furono, forse, presto



4



5



6

attirati dal diverso spazio e dalla libertà di un paesaggio privo dei nobilissimi e pesantissimi *segni* monumentali romani; ma tuttavia mantennero un filo diretto e costante con la culla tradizionale del loro ruolo identitario, non fosse altro perché chi tra loro, ed erano molti, era rampollo delle grandi baronie romane, aveva a Roma immensi beni e una gran parte della famiglia, ristretta e allargata. Denaro e progetti decisi da lontano dovettero avere procuratori e agenti: non si sa esattamente in quali modi, in particolare, Jacopo Stefaneschi abbia colloquiato con Giotto, e se lo abbia fatto; chi siano state le persone che abbiano supportato l'artista impegnato nella messa a punto di programmi delicatissimi e cruciali per tema e per ubicazione – il mosaico grandissimo dell'atrio, il polittico dell'altar maggiore, forse le storie di Cristo nell'abside – che di sicuro non potevano essere affidati al suo esclusivo giudizio, arbitrio e competenza iconografica<sup>22</sup>. A Giotto riesce un autentico miracolo: fonde i suoi propri temi vitali – la narrazione iconizzata, l'attenzione a emozioni e 'affetti' – con la somma di saperi stratificati nel corso dei secoli in seno alla cancelleria pontificia, e con la tradizione visuale che ad essi era stata sistematicamente connessa, restituendo un risultato immediatamente riconoscibile allo spettatore romano come nel caso dell'ambientazione delle due scene di martirio di Pietro e Paolo nel polittico (→ 61), o degli elementi paleocristiani nella *Navicella* (→ 53), e al contempo assolutamente nuovo. Se la nostra proposta sembrerà accettabile (v. pp. 246-263), nella *Navicella* egli aveva colto e usato proprio una specificità del paesaggio romano – le residenze dei baroni, con le torri – ritraendo la torre delle Milizie [4-5] e assegnandole un significato simbolico che abbiamo spiegato nel contesto dell'episodio di Enrico VII, con l'appropriazione del complesso fortificato da parte dell'imperatore e, intorno, le tremila case distrutte di cui ci parlano Carocci e Vendittelli<sup>23</sup>. La nota fortificata, ma anche aulica e antica, di questi palazzi turrati emerge forse ancora un secolo dopo, quando nella cappella Branda Castiglione a San Clemente (→ 124) Masolino – credo che il dettaglio non sia mai stato rilevato – ritrae Caterina quasi come una *murata* [6], affacciata da un varco in un corpo di fabbrica adiacente a un palazzo turrato ma rivestito di venati marmi color del porfido, che parlano di aulicità e di provenienza antica come forse tanti pezzi delle vaste arroganti residenze baronali<sup>24</sup>. Possiamo immaginare frequenti va e vieni di Giotto con Roma (come d'altronde doveva esser stato negli anni della sua adolescenza e prima giovinezza): perché se il cantiere della *Navicella* dovette necessariamente organizzarsi *in situ*, secondo le suddivisioni del lavoro che a Roma dovevano essere del tutto usuali (*pictor imaginarius*, *pictor parietarius*, ammesso che Giotto le rispettasse), il polittico, concepito e programmato a Roma nel contesto necessario della basilica vaticana e in contatto con consiglieri ecclesiastici, fu poi a mio avviso tranquillamente realizzato a Firenze, con

Giotto a sovrintendere una bottega in cui non c'è traccia di 'mani' romane; che usava le misure in braccia fiorentine e strutturò il polittico in modo facile da montare e rimontare, dunque da fabbricare e spedire<sup>25</sup>. E poi, come le indagini recenti hanno indicato, la fase finale dovette essere completata *in situ*, con le linee dei concetti della Meta corrette per accentuare l'effetto prospettico, con il punto di vista dal basso a rinforzare l'impressione di elevazione progressiva della scena, che culmina nell'ascensione di Pietro trasportato dagli angeli<sup>26</sup>. Mentre scrivo, si stanno concludendo presso l'Opificio delle Pietre Dure l'ampia diagnostica e il restauro del frammento (→ 62) che non è impossibile sia il minuscolo ma stupendo testimone degli affreschi absidali vaticani, che Giotto realizzò per Jacopo Stefaneschi, perduta fase della sua attività in basilica. Grazie ai proprietari, a Cecilia Frosinini e ad Alberto Felici, abbiamo potuto presentare qui un primo assaggio delle novità prodotte dalle indagini e dalla pulitura, e la foto che rivela ormai un Giotto inedito: se ne conferma la preziosità tecnica – penso alla Peruzzi – e la collocazione cronologica; e anche il legame con gli svolgimenti della pittura nella cerchia giottesca, forse già nel nesso con Stefano che affiora nel testo vasariano proprio in relazione all'abside vaticana<sup>27</sup>.

Giotto dunque aveva avuto con Roma un rapporto intenso e di lunga durata, ne aveva assorbito la cultura antica e medievale, meditato il linguaggio iconografico, lungamente – credo – attraversato le sue strade, guardato le rovine e i monumenti, studiato le opere che egli vedeva molto meglio, e in più gran numero rispetto a noi<sup>28</sup>. Ma se Giotto si era straordinariamente aperto a Roma, è tutto da dimostrare che Roma si sia aperta a Giotto. Per quanto si può capire, i pittori locali non reagirono mai veramente alle sue formule innovative, e se nel loro linguaggio si nota via via un adattamento a 'protocolli' latamente giotteschi, non è dalla fonte diretta che essi sembrano assorbirli, quanto piuttosto dalle ulteriori versioni che li accerchiano, sia da nord, che soprattutto dal sud angioino. Schematizzando dunque, si deve dire che se la radice del linguaggio giottesco, nel momento giovanile del 'Maestro d'Isacco', è una radice in massima parte romana, una volta che Giotto si allontana dal suo momento formativo ed elabora radicalmente il proprio stile, la città ne resta ignara e indifferente, forse più che qualsiasi altro centro o città in Italia dove il fenomeno di 'giottizzazione' è generalizzato e rapidissimo. Ci acceca molto la perdita della *Navicella*: deve esser stato un cantiere lungo, il primo in Vaticano, certamente popolato di aiuti locali la cui presenza si percepisce bene nell'Angelo delle Grotte (→ 53)<sup>29</sup>. Ma nessuna delle sue numerose 'copie' trecentesche sparse in mezza Italia è romana, nessuna eco se ne può individuare nella produzione trecentesca cittadina; la 'fortuna' della *Navicella* giottesca in città si accompagna solo alla sua progressiva distruzione e per forza di cose finisce per rientrare proprio in quel fenomeno controriformato di cui accennavo all'inizio di questo saggio. Nei dipinti romani che sono stati schedati in questo volume, un impatto diretto e profondo della pittura di Giotto non è visibile. Ciò nonostante il linguaggio pittorico cittadino cambia, anche abbastanza rapidamente; e in tutto il gruppo che secondo le nostre datazioni si scala dai primi anni del Trecento fino circa agli anni Venti del secolo, si notano chiari alcuni snodi. Il primo è la persistenza di una maniera latamente cavalliniana, legata alle formule degli affreschi di Santa Cecilia in termini di pennellata e di cromatismo (frammenti in San Gregorio Nazianzeno (→ 51); *Maiestas* di Sant'Agnese (→ 52), ma via via aggiornata sugli ulteriori sviluppi di questo stesso linguaggio in Campania e a Napoli (secondo modalità che fanno ben pensare a un traffico piuttosto intenso di pittori su e giù da Roma, e non all'unico tragitto di Pietro Cavallini<sup>30</sup>); ma anche il progressivo infiltrarsi, in queste stesse formule, di volumetrie, rotondità, e schemi compositivi, che accompagnano il dilagare vittorioso del linguaggio giottesco in Italia. Nei primi dieci, al massimo quindici anni del secolo vari episodi si raggruppano attorno alla commissione forse più rilevante, quella dell'abside e della navata di



7

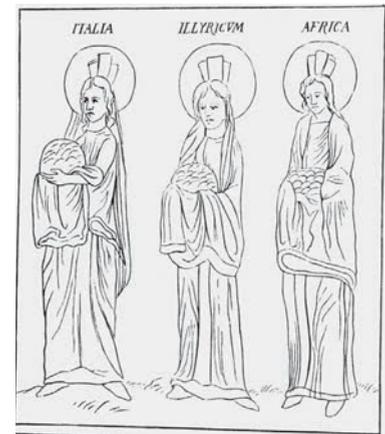
San Sisto Vecchio (→ 54), per la quale il lascito del cardinale Boccamazza garantì l'esecuzione di un vasto programma mariano che, per la sua estraneità alla dedizione della chiesa, si può pensare generato attorno alla veneratissima icona *Tempuli*, allora custodita nel convento femminile domenicano: un nesso vitale di lunga durata per il sito conventuale<sup>31</sup>. Il nesso di questi affreschi, verosimilmente entro il primo decennio o al massimo la metà del secondo, con gli sviluppi del cavallinismo napoletano è ben evidente, ed è chiaro che – se le nostre date sono giuste – l'episodio romano precede quello napoletano di Donnaregina cui è sempre avvicinato<sup>32</sup>. Altre varianti di questo stesso momento stilistico sono in quanto ancora rimane nella Porta San Paolo (→ 57) e nell'oratorio di Santa Margherita (→ 58), quest'ultimo, ancora un episodio femminile che prima della sua quasi distruzione doveva presentare un ventaglio di flessioni stilistiche molto intriganti – se sono giusti i riferimenti al ciclo francescano di Rieti, e a quello di San Vittore del Lazio, che abbiamo creduto di scorgervi – ed esser stato frutto di una committenza per nulla minore, o marginale.

Su questo tessuto cittadino va poi coerentemente a impiantarsi la maniera di 'Lello', che a Roma non è attestato con una produzione databile ad anni anteriori le sue importanti prove napoletane: il *San Matteo* della lunetta Acquasparta (→ 39) mostra bene, tuttavia, come il suo bacino di formazione sia stato la bottega cavalliniana, e le opere successive documentano puntualmente l'aggiornamento progressivo in senso para-giottesco del suo stile fortunato<sup>33</sup>. Aggiornamento superficiale, peraltro, se si guarda alla sua opera romana più vasta – *Storie di san Benedetto* da Sant'Agnes (→ 71) – in cui i ragionamenti spaziali e la narrativa vivace non riescono a scardinare dispositivi più arcaici come la ripetizione dei personaggi all'interno di uno stesso riquadro, e non risolvono le goffaggini prospettive. Che sia stata la bottega di 'Lello', e non il vecchio Cavallini come diceva Ghiberti, ad eseguire i grandiosi mosaici di facciata a San Paolo (→ 73), oggi massacrati, staccati e rimontati all'interno della basilica, è l'ipotesi che abbiamo accolto, e che ci pare tra l'altro – difficilissimo essendo oggi il giudizio sullo stile – armonizzarsi bene con le date note dei percorsi di 'Lello', tra Napoli, Anagni, e Roma, tragitti che non è detto, peraltro, lui compisse una sola volta e in un'unica direzione.

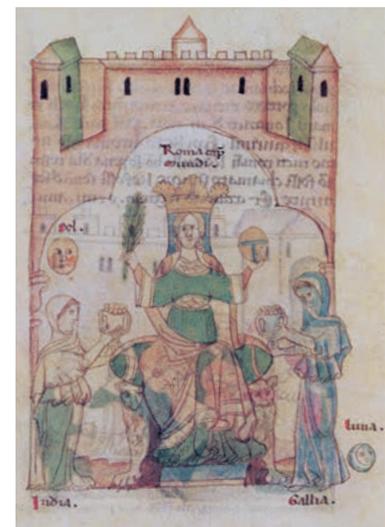
Per quanto fortunata la ricetta di 'Lello', è impensabile, ovviamente, che un'unica 'maniera' dominasse l'intera città, lungo molti anni. Altre varianti del linguaggio duecentesco romano, specialmente cavalliniano, si avvistano altrove: in un complesso pittorico rovinatissimo e già all'origine disomogeneo come quello del San Nicola *de Portiis* (→ 64), ma soprattutto nei lacerti del Palazzo Senatorio (→ 66), un episodio che per quanto mutilato e malridotto sveglia l'attenzione, per la sua collocazione, e per le sue possibili circostanze. I dipinti erano, e sono per quel che ne resta, sulle tamponature della loggia donata dai senatori Stefaneschi e Normanni nel 1299: una variazione, quindi, realizzata a corta distanza dalla costruzione del corpo architettonico, forse subito chiuso in funzione protettiva. I soggetti strettamente religiosi non sorprendono, visto che propongono le figure più 'popolari' del pantheon cristiano e romano. Ma il recupero di quella che doveva esser stata una rappresentazione monumentale e, direi, cerimoniale, della *Roma Caput Mundi* – accompagnata dalle personificazioni femminili che offrono vasi pieni di monete – è un'acquisizione fondamentale: la Roma comunale, qui, si appropria di una lunga iconografia imperiale, in cui la figura dell'imperatore – Ottone III in particolare – è affiancata dalle personificazioni delle *Nationes* tributarie<sup>34</sup>. Nell'Evangelario di Ottone III [7] la prima di esse, che si inchina all'imperatore, è proprio la personificazione di Roma. La conoscenza a Roma di questo tipo di schema iconografico è più che probabile: non soltanto la cultura ottoniana aveva avuto una significativa e lunga presenza in città (Romano, in *Corpus* IV, 16 ss.), ma ne sono ovvie le radici antiche, se si pensa alla *Notitia dignitatum* – di cui il cardinale Giordano Orsini possedeva, all'inizio del Quattrocento, una copia: vedi più avanti in questo saggio – che rappresenta le province omaggianti [8], e alle *Nationes* antiche, abbondantemente rappresentate sugli edifici romani (sul tempio di Minerva, ad esempio, ancora esistente)<sup>35</sup>. L'area vastissima di significato veicolato dallo schema, chiamiamolo così, dell'omaggio tributario, si riflette nella miniatura delle *Historiae Romanorum*, ora datate a circa il 1320 [9], in cui la *Roma Caput Mundi* è affiancata dall'India e dalla Gallia (intese come l'Oriente e l'Occidente) che le offrono coppe piene di monete, e tutta la scena è inquadrata sotto una sorta di loggia triloba<sup>36</sup>. Il sapore di questa messa in scena, flessibile e mutevole, ma sempre riconducibile a una struttura di visualizzazione cerimoniale del potere dice molto sulle ambizioni comunali della città senza papa; come è rilevato nella scheda (→ 66), a chi arrivava al palazzo e vi accedeva dalla piazza, salendo lo scalone, si parava per prima cosa davanti agli occhi questa scena, e con essa la dignità della città e della sua storia, diremmo oggi, laica. Questo ebbe negli occhi Francesco Petrarca, quando nel 1341 fu incoronato in Campidoglio e poi a Giovanni Colonna scrive di aver molto esitato tra Roma e Parigi, che ambedue gli avevano proposto l'incoronazione poetica, ma di aver scelto Roma «*mundi caput et urbium regina*»; e questo vide Cola di Rienzo quando in Campidoglio salì per governare Roma<sup>37</sup>.

### 5. Ancora un problema di 'vuoto'

La vera crisi, dunque, secondo il nostro censimento, non arriva subito dopo la partenza della Curia, ma deve attendere all'incirca gli anni Trenta del secolo, dopo la discesa di Ludovico il Bavaro che nel 1328-29 provoca una frattura grave nello stato già precario della città pontificia: forse di natura più ancora simbolica che materiale. Una desacralizzazione dei luoghi-simbolo e della loro memoria:



8



9

Castruccio Castracani nominato senatore di Roma e ‘conte palatino del Laterano’ (?) dove abita con sua moglie nel venerabile Patriarchio; i Visconti e i Della Scala acquarterati nei palazzi, Ludovico stesso sistemato prima nel Palazzo Vaticano e poi in quello di Santa Maria Maggiore, e il giorno dell’Ascensione, 12 maggio 1328, tutti in San Pietro ad eleggere l’antipapa con Sciarra Colonna che incorona Niccolò V e Marsilio da Padova *vicarius in spiritualibus*<sup>38</sup>. La tradizione è infranta ben più che all’epoca di Enrico VII. Philippe de Camberlhac, nunzio pontificio e quindi certo testimone di parte, inaugura ora la lunga serie di doglianze che dureranno quasi un secolo e, certo sempre orientate da interessi di propaganda, periodicamente piangeranno sull’abbandono del Laterano e di San Paolo, i siti più lamentati, forse perché extraurbani e quindi più esposti<sup>39</sup>. Le categorie del giudizio storico sulla storia di Roma nel Trecento sono in via di ribaltamento, in passato molto, troppo obbedienti ai pregiudizi e inclini a pensare che la città si esaurisse nel suo papa, e che all’infuori di questo i ‘romani’ fossero gente ignorante, neghittosa, incapace di costruzione culturale<sup>40</sup>. I nuovi dati sulle istituzioni comunali – che si danno gli Statuti nel 1363 con i quali proteggono i monumenti antichi e celebrano la loro Università – sono del tutto rilevanti, e altrettanto lo sono quelli delle ricerche recenti sulla circolazione della cultura antiquaria, storica, filologica, giuridica<sup>41</sup>. Nel Trecento, in città esiste un registro alto di cultura, che una volta di più coincide con le cerchie sociali più elitarie che non sono certo rinserrate nelle mura cittadine ma sono internazionali, viaggiano e si muovono, ovviamente tra Roma e Avignone, ma anche verso l’Oriente, o la Francia di Parigi e Chartres, e a sud Montecassino<sup>42</sup>. Tra Landolfo Colonna, Giovanni suo nipote frate domenicano, Giovanni Cavallini dei Cerroni e Petrarca i contatti reciproci di amicizia e di obiettivi storici e filologici sono in parte molto noti, altri sono in via di emersione<sup>43</sup>. Giovanni Colonna e Giovanni Cavallini sono ambedue autori di opere storiche: il *Liber de viris illustribus* e il *Mare historiarum* il primo, la *Polistoria* il secondo<sup>44</sup>. Nella voglia di sapere, e soprattutto di sapere storico, che domina questi personaggi, il paesaggio antico della città svolge una funzione insostituibile e introvabile in qualsiasi altro luogo al mondo; così dice Petrarca a Giovanni Colonna, passeggiando con lui tra le rovine del Foro<sup>45</sup>. Il rischio, naturalmente, era già allora – un monito anche per la contemporaneità – che la città si riducesse ad una riserva di anticaglie per turisti, un parco della nostalgia, elitariamente percepibile ma cristallizzato e immobile.

A fronte di questo panorama che gli studi anche recentissimi ci mostrano di alto rango e ben poco orfano o vedovo, bisogna ammettere che i nostri dati invece, riuniti in questo volume, rappresentano un’altra faccia dello stesso paesaggio. Il vecchio sogno che la cultura di un momento storico possa essere unitaria viene una volta di più smentito: la realtà è asimmetrica e i campi sono sfasati, fortemente dipendente, la produzione artistica, dalla committenza, la cui fascia più alta e tradizionalmente attivissima era ora lontana.

Il poco che abbiamo trovato, censito e datato nell’arco di tempo fra anni Trenta e anni Sessanta all’incirca, non solo infatti non registra nulla di nuovo nei grandi luoghi e nelle grandi basiliche, ma segnala con evidenza il prevalere di quel linguaggio ‘a pannelli’, sostanzialmente paratattico, in cui i pittori dipingono senza curarsi dell’aspetto finale delle pareti, e senza osare programmi complessi – nessuno glieli chiedeva e glieli pagava. I committenti laici fanno piccole cose: nel caso di Santa Passera (→ 77), forse fanno addirittura aggiungere la propria effigie su un pannello già esistente, riacconciandolo alla meglio. Una parziale eccezione era forse stata, poco prima, l’abside di San Saba, dove la sopravvissuta *Crocifissione* (→ 68) era parte di una serie di storie, incastonate in una finta architettura, ognuna, probabilmente, frutto di un dono di qualche privato e chissà se in debito al modello dell’abside vaticana; poi c’è qualche pannello sparso, aggiunto ai cicli anteriori in Sant’Agnese (→ 79), o datato giusto all’anno della presa del potere di Cola di Rienzo come quello delle Tre Fontane (→ 81). La voglia di narrazione sembra sparire: il caso dei Santi Quattro (→ 78), datato entro il quarto decennio, è emblematico, in quanto piccolo programma con una sua coerenza tematica, risolta però proprio tramite una serie di pannelli accostati e unificati solo dal sistema delle cornici.

Se ci furono opere in case private o in chiese di minore importanza, furono spazzate via più facilmente ancora che quelle delle grandi basiliche. E sia stato per la loro natura deliberatamente effimera, o per una inevitabile *damnatio memoriae*, fu spazzato via anche tutto quello che Cola di Rienzo fece fare al Campidoglio, a Sant’Angelo in Pescheria, alla Maddalena, circa il 1347: il primo, luogo del Palazzo del Comune davanti al grande mercato cittadino del sabato, il secondo, sede dell’altrettanto grande mercato del pesce e peraltro titolo cardinalizio del suo grande amico Giovanni Colonna: Cola cavalcava le due sponde<sup>46</sup>. Era già finito il momento in cui, giovane coltissimo, egli seduceva i suoi concittadini passeggiando tra le rovine antiche, leggendo e spiegando le grandi iscrizioni marmoree romane; la via dell’Antico, troppo elitaria per diventare struttura comunicativa di massa, echeggia ancora nell’episodio della *Tabula lateranense*, di cui egli coglie ed enfatizza il fascino arcano e il potere di persuasione<sup>47</sup>. Le immagini di Cola erano opere ‘pubbliche’ – quindi, già una novità – intese ad un rapido scopo comunicativo; e senza poter qui ripercorrere la storia dei suoi anni e delle sue iniziative in campo figurativo, penso ancora corretto interpretarle quale ingresso nell’universo visivo romano di un linguaggio comunale, già perfettamente accampato nelle città italiane specialmente toscane e ora in arrivo a Roma con anni di ritardo<sup>48</sup>. L’Anonimo della *Cronica* ce le fa immaginare mentre appaiono all’esterno degli edifici romani come racconti forse astrusi, intrisi delle strutture simboliche della tradizione visuale romana, visionarie allegorie popolate dei personaggi più familiari della devozione cristiana ma impregnate di minacce e di paura, secondo le eterne pratiche del potere autoritario<sup>49</sup>. Forse

queste opere erano prive di valore artistico, forse erano schizzi veloci e colorati e non erano dipinti murali ma stendardi o opere mobili facili da realizzare, appendere e spostare, quasi gli antenati dei manifesti dei nostri giorni; programmati per una vita brevissima e utili solo a colpire l'attenzione per un frammento di tempo in una specifica circostanza. Fatto sta che il fantasma della loro certa breve esistenza è l'unico che muova il paesaggio romano fino a quando, appeso per i piedi Cola, grasso e bianco 'come latte insanguinato', bisogna attendere gli anni Sessanta almeno per avvistare nuovi gruppi di accadimenti<sup>50</sup>.

Sono i brevi anni dell'effimero ritorno di Urbano V e della Curia, 1367-1370. Il passaggio è brevissimo, ma emblematico nel campo che ci riguarda, perché, tornato il papa, la svolta appare reale. Gli intellettuali sembrano aver vinto e cominciano a precipitarsi in Curia, così come accadrà più massicciamente all'inizio del Quattrocento: Coluccio Salutati arriva da Todi ed è presente a Roma per tutta la durata del soggiorno della corte<sup>51</sup>. Il programma pontificio parte immediatamente e va – ovviamente – a toccare i due nuclei più simbolici fra tutti, il Laterano e il Vaticano. Tuttavia la frattura e il tempo passato provocano significative deviazioni dalla tradizione. In San Giovanni l'appello esplicito è agli apostoli Pietro e Paolo, ovvio simbolo pontificio e apostolico tuttavia collaterale alla tradizione visuale, assolutamente cristologica, della basilica. Urbano va a togliere dal Sancta Sanctorum le preziosissime teste e le espone in basilica, confidando nel loro potere identitario e persuasivo; per esse si realizzano due molto antropomorfi e aurei reliquiari pagati con il concorso di Carlo V di Francia e delle regine di Navarra e di Napoli, che dovevano intravedersi, con una forza suggestiva che ricorda le pratiche 'vedi/non vedi' attorno all'icona Acheropita, tra le orlature del grande tabernacolo al di sopra dell'altar maggiore, il cui programma di scultura e pittura appare però composito e per nulla relato agli assi secolari della storia visiva lateranense<sup>52</sup>. Tutto il gruppo di opere è affidato ad artisti senesi, probabilmente tutti passati per Avignone: Giovanni di Stefano, architetto e scultore, Giovanni di Bartolo, orafo<sup>53</sup>. Impossibile capire chi sia stato l'autore dell'affresco della sottostante *confessio* (→ 84), dove, verosimilmente nella stessa occasione, si fa un dipinto invece strettamente legato al mito di fondazione della basilica e del cristianesimo romano, l'apparizione dell'immagine di Cristo davanti a Costantino e Silvestro nel momento della consacrazione della prima basilica cristiana: l'affinità dello schema compositivo tra questo dipinto e quello, analogamente perduto, della *Venerazione dell'Acheropita* in San Giacomo al Colosseo (→ 87) è il prodotto del lungo tragitto di riflessione e devozione sul tema dell'apparizione e sull'identificazione tra la persona 'reale' del Cristo e la sua 'reale' immagine, l'Acheropita, lunghissima protagonista della vita devozionale, cittadina e pontificia, del Laterano medievale e moderno<sup>54</sup>.

In parallelo, tra 1368 e 1369, nella cittadella vaticana si era insediato un gruppo straordinario di maestri – l'architetto Gaucelin de Pradalle; Giovanni da Milano, Matteo Giovannetti, Giotto, Taddeo, Giovanni e Agnolo Gaddi, Bartolomeo Bulgarini<sup>55</sup> – una compagnia assolutamente inedita di grandi artisti, la cui composizione scavalca le ripartizioni regionali e mostra un pattern di *patronage* assolutamente avignonese: così, non molto tempo prima, la Curia si era comportata per decorare la nuova residenza pontificia nella provinciale Avignone, chiamando a raccolta artisti delle più diverse provenienze e culture. Non si sa chi abbia guidato l'iniziativa e composto il gruppo: di Gaucelin, l'architetto, nulla è noto, e le scelte parlano piuttosto di un gusto 'italiano', integrato da Giovannetti, l'artista più caro alla corte avignonese<sup>56</sup>. La sparizione totale di tutto quanto questi grandi artisti realizzarono negli anni della loro attività romana acceca una parte importante della nostra conoscenza della pittura trecentesca, in questo mix inedito; ma probabilmente non fu così cruciale per la cultura pittorica cittadina, così breve ed elitario l'episodio e di certo non accessibili le opere che dopo la partenza del papa rimasero rinchiusi nei confini del palazzo pontificio.

Infatti, forse la sola eco che ne resta percepibile – attestato da Antonio Billi un lavoro di Giotto in Laterano, non altrimenti noto<sup>57</sup> – è nell'unico altro rilevante episodio, quello di San Giacomo al Colosseo (→ 87), che oltre a fornire qualche dato sul linguaggio figurativo della Roma tardo trecentesca porta anche alla ribalta un attore importante, uno dei pochi ad aver occupato spazio e funzioni fondamentali nella città sempre più ammassata: la Compagnia dei Raccomandati del SS. Salvatore, o *Societas* del Sancta Sanctorum, la potente confraternita che traeva la propria autorità spirituale dalla custodia dell'icona Acheropita lateranense<sup>58</sup>. Vero potere nella Roma trecentesca, punto di aggregazione del tessuto sociale cittadino nelle sue componenti medie e medio-alte – i nobili non-baroni, i mercanti, gli artigiani – la *Societas* traeva gran parte del proprio ruolo dalle attività assistenziali che si erano per altri versi molto diradate a causa dell'assenza della Curia, gestendo ben tre ospedali, Sant'Angelo, San Giovanni, San Giacomo<sup>59</sup>. Dominava la zona che appunto la processione dell'Acheropita attraversava la notte del 15 agosto, fra il Laterano e il Colosseo, presso il quale sorgeva la distrutta chiesa di San Giacomo. La quale è un caso per certi versi straordinario delle pratiche memoriali sei-sette-ottocentesche, perché disegnata nei suoi apparati pittorici molte volte, e molte volte descritta: demolita nel 1815, sembra inverosimile che tutto si sia perso, e magari qualche lacerto si nasconde ancora in qualche deposito e verrà fuori un giorno, a suggerire qualcosa di più sui tempi e modi di una decorazione pittorica a suo modo abbondante e ambiziosa. Anche il fatto che la chiesa sia stata costruita, sembra, ex-novo, a partire dal 1360 circa, è in certo modo in controtendenza in una città che tradizionalmente non faceva che riparare, rifare, ricostruire, strutture culturali avvitate ai siti antichi e paleocristiani. Gli apparati decorativi, per quel che si intravede dalle sempre insoddisfacenti copie, si allineavano alla tendenza del momento, quindi all'incapacità di concepire un apparato pittorico e ornamentale



10

sensibile agli spazi dell'edificio: le pareti sono viste come superfici sulle quali agglomerare figure, stemmi, storie sacre. Nella scheda (→ 87) Philine Helas dà conto della questione cronologica, indicando una possibile datazione entro gli anni Ottanta di alcuni gruppi di affreschi, un po' più elaborati di altri, in particolare le storie mariane se non forse anche quelle dedicate all'eponimo san Giacomo: l'affioramento di formule compositive che sembrano vicine soprattutto al Giovanni da Milano della cappella Rinuccini (1365 ca.) e al Taddeo Gaddi del refettorio di Santa Croce (1360 ca.) fa pensare a qualche maestro secondario, che dopo la ri-partenza della Curia e la dissoluzione del gruppo di *star*, continuava a usarne i modelli, e forse altri ne erano arrivati dalle regioni limitrofe<sup>60</sup>. Terreno di episodica conquista, quando la città ha bisogno di qualche bell'oggetto, si rivolge a non-romani: così già il curioso 'trifoglio' che Bernardo Daddi aveva dipinto forse per San Sebastiano (→ 80), ancora negli anni Trenta, e così il trittico di Santa Aurea che le monache domenicane chiedono a Lippo Vanni nel 1358 (→ 82).

Fuggito via, ma in odore di santità, Urbano V colse frutti postumi della sua complessa operazione attorno alle teste di Pietro e Paolo. Rapidamente pullularono dipinti e murali in cui il pontefice aureolato siede in trono con in grembo le immagini apostoliche, sotto forma di dittico come l'icona paleoslava, di statuetta come i reliquiari, una volta addirittura con l'intero tabernacolo [10]<sup>61</sup>. Se ne conoscono in tutt'Italia, e anche a Roma, dove Eclissi copiò quelle di San Salvatore della Corte (→ 88): omaggio devoto, come è stato giudicato in ragione della presenza dei piccoli committenti, ma una devozione che sa di forti contatti con la propaganda.

## 6. Verso Martino V

Arrivando al momento più difficile e frammentario della storia di Roma – Roma anno 1400 – che precede il ritorno di Martino V e l'inizio di una nuova tappa, lo storico deve gestire i dati degli osservatori contemporanei profondamente impastati di retorica e interessi di parte, espressi tramite filtri così spessi da fare schermo a un'annebbiata realtà. Le distruzioni tanto lamentate, lo stato incolto e abbandonato della città erano certamente il frutto del prevalere dei piccoli interessi individuali, delle arroganze e prepotenze rese possibili dalla mancanza di un potere forte, e della mancata, chiamiamola così, manutenzione straordinaria specialmente dei grandi edifici ecclesiastici, che tuttavia periodicamente lungo il Trecento avevano avuto sostanziosi interventi di riparazione: dopo il Laterano nel 1308, i lavori alle coperture e ai muri alti di San Pietro durarono dal 1320 al 1342, mentre nel 1325 si era comunque sentita la necessità di fornire una sfarzosa facciata musiva (→ 73) a San Paolo fuori le mura<sup>62</sup>. L'attitudine auto-cannibalesca della città era un dato secolare: per fare nuovi monumenti si usavano gli antichi, dislocando, demolendo, triturando; il Comune, fedele alla sua lunga tradizione, aveva tentato di proteggere i monumenti antichi comminando gravi pene a chi li distruggesse per farne calce o trarne *spolia*, ma appena tornano i papi, la pratica riprende, mostrando con questo che la presenza della Curia non era poi sempre un toccasana per la città<sup>63</sup>. Il linguaggio visionario di Cola di Rienzo, nutrito di quello medievale apocalittico, ancora affiora nelle immagini dei testi quattrocenteschi, che ritraggono la città in preda ai lupi – una definizione consacrata da Bartolo da Sassoferrato per indicare i baroni, dunque l'origine di tutti i mali secondo una parte dei contemporanei – ma siamo scettici ad immaginare le strade cittadine piene di questi animali feroci nel modo in cui li evoca Adam de Usk nel 1402: «...Roma, che era piena di principi e dei loro palazzi, ora è un luogo deserto invaso da tigri, belve, lupi e vermi, mentre i romani si uccidono l'un l'altro...»<sup>64</sup>. Di fatto, l'accentuarsi dei toni *dark* si accompagna – non so se essendone frutto, strumento, o solo una coincidenza – all'intensificarsi del richiamo della città. È intensamente suggestiva la coincidenza, a poca distanza l'uno dall'altro, dell'arrivo di due viaggiatori: uno, il sopraccitato Adam de Usk, che si separa dai suoi studi oxoniensi e alle calende di marzo 1401 passa per la Manica, e il Brabante, e la Germania con le sue grandi città, e Lucerna con il suo *mirabilem lacum*, Basilea Berna e il Gottardo, la Lombardia, l'Emilia, la Toscana, l'Umbria, e plana a Roma: lo stesso tragitto dei viaggiatori di Otto e Novecento, alcuni dei quali saranno identicamente delusi per il freddo, l'umidità e la sgradevolezza dei grandi palazzi romani che tanto avevano amareggiato Usk<sup>65</sup>. E se questo è il viaggio dal lontano nord, dall'altrettanto lontano Oriente, dall'imperiale Costantinopoli arriva nel 1411 Manuele Crisolora, e mentre guarda i resti antichi come il più eloquente testimone della storia, anche il suo ritratto non è certo roseo: «...In essa non è rimasto intatto pressoché nulla, e nulla è dato di trovare del tutto esente da danno...», dove il lamento sull'Antico che ha provvidenzialmente dovuto far luogo al Cristianesimo echeggia Hildebert de Lavardin, ma con meno rassegnazione e molta maggiore irritazione<sup>66</sup>. Fra i due viaggi di Usk e di Crisolora cade il pontificato di Innocenzo VII, breve (1404-1406) ma a sua volta, gradino cruciale: la Curia si riempie di umanisti, Pier Paolo Vergerio, Cencio de' Rustici, Francesco da Fiano, Leonardo Bruni, e l'erede di Salutati, Poggio Bracciolini (arrivato anche prima, nel 1403, e rimasto fino al concilio di Costanza, per poi tornare con Martino V) e Antonio Loschi che con Poggio ascende al Campidoglio per guardare Roma antica dall'alto, aggiornando i *Mirabilia*<sup>67</sup>. Come bene ha scritto Lombardi a proposito di Bracciolini, il tema che serpeggia in questi anni negli scritti più o meno lamentosi sullo stato della città è in realtà quello della *memoria* e della tangibilità della storia, che Roma rende possibile come nessun altro luogo al mondo; e per gli artisti, quello della

città quale gigantesco libro di modelli, un album da disegno senza fine, in cui proprio in questi anni di primo Quattrocento Brunelleschi e Donatello, sembra, vengono a tuffarsi<sup>68</sup>.

Già da questi sparsi elementi si vede dunque come il percorso della città pontificia verso il momento in cui il ritorno di Martino V opera una decisa e sensibile svolta sia lungo e conosca numerose tappe. Pur permettendo un'autentica invasione napoletana nella cerchia curiale e di conseguenza nella vita della città, Bonifacio IX Tomacelli fece sicuramente molto per riorganizzare le strutture amministrative e produttive cittadine, impuntandosi contro il Comune – da lui disfatto nel 1398 – ma, come gli studi soprattutto di Francesca Manzari stanno mostrando, favorendo una marcata rinascita del libro, e della sua illustrazione<sup>69</sup>. I libri di Bonifacio IX furono un bisogno quanto mai elitario, ristretto e destinato alle esigenze dell'esigua cerchia di corte: l'impatto nei confronti della città deve esser stato minimo. Bonifacio chiamò a raccolta miniatori da varie parti d'Italia, forse anche da oltralpe, magari avvalendosi di maestri che avevano già collaborato con la Curia avignonese e con questo mostrando che a Roma mancavano pesantemente *scriptoria* e miniatori; forse l'unico riflesso della maniera di alcune delle più importanti pagine del suo Pontificale è nel pannello della Madonna dei Monti (→ 97), per tramiti che ci sfuggono<sup>70</sup>. Preoccupato di avere libri adeguati, Bonifacio cercò anche di avere adeguati appartamenti, e aggiornò il cosiddetto cubicolo di Niccolò V nel Palazzo Vaticano (→ 91), sovrapponendo un nuovo coloratissimo fregio alla decorazione duecentesca preesistente, e costellandolo delle proprie imprese araldiche familiari e pontificie: forse, per ragioni di economia o di tempo, mantenendo gli apparati pittorici duecenteschi così aggiornati e personalizzati. Per il resto, il panorama che abbiamo ricostruito, allargato dagli anni Ottanta del Trecento al primo, o ai primi due decenni del Quattrocento circa, non sembra specialmente leggibile in rapporto alle vicende curiali, o almeno non indica una volontà di centralizzazione della committenza – come sarà per Martino V – ma fa piuttosto spiare l'esistenza di piccole e medie iniziative, molte delle quali strettamente locali; un panorama che lascia immaginare come le strutture della produzione artistica cittadina, botteghe e maestri, fossero forse poco aggressive, e anche che la 'maniera romana', durante tutto il Medioevo schiacciante rispetto ai suoi dintorni, ora si fosse trasformata in un senso più 'normale', con scambi continui con le zone circostanti e l'inclusione in un linguaggio che si diffondeva a macchia d'olio secondo continuità geografiche e la rete di domanda-risposta dei cantieri.

L'impressione ovvia è quella di un conglomerato di schegge. Credo però sia onesto dire che tutta questa parte del nostro lavoro rimane – forse pionieristica – ma certamente ancora iniziale: e se mai ne sono prova le novità, specialmente di giudizio stilistico, che proponiamo, e che forse fanno intuire qualche pattern più chiaro e riconoscibile rispetto al passato<sup>71</sup>. Un ritratto ancora liquido, ma con qualche nucleo in via di solidificazione, che indico qui, con qualche ragionamento collaterale, convinta che un ritratto più organico dovrà in futuro includere, come minimo, anche i dati della miniatura e della scultura<sup>72</sup>.

I 'programmi', si diceva, sono pochi, ma il risveglio di alcuni attori sembra un dato in chiara emergenza. Mi riferisco ai conventi, comunità certo più stabili e verosimilmente più ricche rispetto alla Curia sempre troppo fuggitiva e alle sue spesso forestiere individualità; centri di potere che si riveleranno sempre più forti via via che procederà il secolo e nel corso delle lotte conciliari, e tra l'altro dotati di basi molto prestigiose, ricche e influenti nei grandi monasteri non lontani da Roma, specialmente Subiaco e Montecassino<sup>73</sup>. A partire dagli anni Ottanta-Novanta del Trecento, le domenicane di San Sisto rinnovano almeno una parte della decorazione pittorica nella loro chiesa, già a tema mariano, nel palese desiderio di mettere in grande evidenza il personaggio-chiave della spiritualità non solo domenicana, ma femminile, e diremmo oggi europea, cioè Caterina da Siena, morta a Roma nel 1380. Se le conclusioni della scheda (→ 90) sono giuste, furono affreschi che non aspettarono nemmeno la pubblicazione della *Vita* del confessore di Caterina, Raimondo da Capua, e che – dato ancora più rilevante – ripetevano le perdute scene dipinte attorno al sepolcro della santa in Santa Maria sopra Minerva<sup>74</sup>. La scelta, in particolare, dell'episodio in cui Caterina dona le sue vesti a un giovane povero è uno scoperto tentativo di insistere sul carattere 'pubblico' e benefattore di Caterina celebre intellettuale, mistica e politica, usando lo stratagemma del richiamo visivo a modelli di santità più antichi, Martino di Tours e Francesco d'Assisi – senza dimenticare il punto d'onore del confronto competitivo con i francescani.

Gli affreschi mal visibili e, solo nel nostro volume finalmente ben fotografati, di San Sisto sono dunque la punta di un grande nucleo di spiritualità cittadina e più vastamente italiana, che la sparizione del ciclo della Minerva ha ulteriormente obliterato. Difficile dire se si fosse instaurato un meccanismo di competizione e rivalità tra le comunità religiose residenti in città: ma è vero che a breve distanza da questi eventi, altri conventi lanciano non trascurabili iniziative in campo pittorico. La cronologia di ciascuno di questi interventi, e quindi la loro sequenza, non sono determinabili *ad annum*, ma il fenomeno d'insieme mi pare delinearci chiaramente. Tocca istituzioni venerabili e tradizionali romane, come il monastero di Sant'Agnesa fuori le mura, luogo intensamente decorato nel corso dei secoli, nei cui spazi conventuali appaiono numerosi pannelli affrescati (→ 105, → 120), accostati l'uno all'altro in una sintassi che oggi ci sfugge ma che parla di una serie di iniziative, forse da parte di monache della comunità magari coscienti delle altre che le avevano precedute, e avevano lasciato il proprio nome orgogliosamente inciso sul mobilio liturgico della chiesa<sup>75</sup>. I cistercensi delle Tre Fontane non restano immobili, ribadiscono il valore delle proprie reliquie fondatrici – la testa di sant'Anastasio, più volte sottratta e dislocata e anche all'inizio del

Quattrocento di ubicazione molto poco chiara – e forse fanno dipingere nel portico interno del monastero una nuova versione dell'epica *Leggenda di Ansedonia* (→ 94) già affissa nel Duecento nel cosiddetto Arco di Carlo Magno (Quadri, in *Corpus V* → 6). Se Irene Quadri ha ragione, il nesso con l'effettivo 'ritorno' delle reliquie di sant'Anastasio alle Tre Fontane rimane meno chiaro del fatto, invece evidentissimo, che il riferimento alle reliquie aveva valore fortemente identitario per la comunità e per la chiesa abbaziale (→ 13d).

Accanto a questi attori radicatissimi nella tradizione e nella vita religiosa di Roma, altri meno consueti si affacciano. Sono gli olivetani, dal 1352 insediati in Santa Maria Nova, venerabile basilica nel centro antico cittadino: è alla loro iniziativa che risalgono le scene di vita monastica affrescate nel chiostro, ancora una volta un segno identitario come Walter Angelelli indica nella scheda (→ 93), probabilmente sintonico a una tendenza che dà segnali affini in altri simili cicli sparsi in Umbria e nelle Marche. Lungi però dall'essere luogo isolato ed eremitico come nella loro tradizione – la loro casa madre di Monteoliveto veniva chiamata «*De Profundis*» – Santa Maria Nova era anche titolo cardinalizio, di cui dal 1383 al 1394 è titolare Marino Vulcano, o Bulcano, personaggio di spicco accanto a due papi e uno dei protagonisti dell'invasione napoletana a Roma<sup>6</sup>.

E gli ambrosiani arrivano a San Clemente, uno dei siti più importanti della storia cittadina, in cui per vari decenni, e più che in altri luoghi di Roma, sembrano intrecciarsi le volontà della comunità religiosa e quelle curiali. Forse addirittura in un nesso di continuità con il Trecento dominato dalle confraternite assistenziali – la *Societas* del SS. Salvatore si preoccupava di San Clemente già nel 1398 – il rinnovamento quattrocentesco della basilica vede varie tappe in successione: alcune verosimilmente interne alla comunità (→ 111a, b, c), altre manifestamente curiali (→ 124). Fotografia impietosa anche delle divisioni della Curia – il titolo cardinalizio clementino vede coesistere il cardinale e futuro papa Eugenio IV Gabriele Condulmer e l'«anticardinale» Branda Castiglione – il fatto che l'«anticardinale» sia stato poi in realtà un collaboratore strettissimo di Martino V, e ne abbia fra l'altro condiviso e accompagnato i gusti in campo artistico è anche la prova della *souplesse* del tempo. Ma con questo abbiamo già toccato la svolta di papa Colonna, e dobbiamo per ora fare un passo indietro.

Cosa dicono dunque le 'schegge' censite sul linguaggio pittorico della Roma di primo Quattrocento. Se le nostre date sono giuste, per circa i due primi decenni è avvistabile una tendenza molto rilevante che guarda verso nord-nord-est, verso la regione compresa tra Tuscania, Viterbo, Siena,



11

Arezzo, Orvieto e Terni, a sua volta marcata da un linguaggio mobile e dall'incrociarsi ormai pluri-decennale di elementi senesi e umbri. Nessi viterbesi si vedono già in episodi rovinati e certo minori: nell'affresco funerario in San Biagio *de mercato* (→ 92), forse in parte nel pannello dell'Ospedale dell'Angelo (→ 104). Cruciale però, nel corso della seconda metà del Trecento, deve essere stato il ruolo di Orvieto e dei suoi cantieri, specialmente quello del duomo, dove grossi nuclei di programmi pittorici vengono realizzati specialmente nella cattedrale, attorno ai fuochi devozionali e liturgici della devozione al Corpus Domini (la cappella del Corporale, con gli affreschi di Ugolino di Prete Ilario a partire dagli anni Sessanta del secolo) e poi a seguire con la vasta decorazione dell'abside, fino almeno agli anni Ottanta<sup>77</sup>. Altre chiese cittadine, per esempio San Giovenale, affiancano l'attivismo della cattedrale, in cui hanno largo spazio Andrea di Giovanni, Cola Petruccioli, Piero di Puccio<sup>78</sup>. È presumibile che i disordini politici di fine secolo e la chiusura dei cantieri del duomo abbiano spinto i pittori a cercar lavoro altrove, e se Piero di Puccio se ne va a Pisa, e Andrea di Giovanni lavora a Perugia, parecchi altri saranno stati attirati anche da Roma, dove qualcosa ricominciava a muoversi: l'affinità stilistica è forte nel ciclo di San Sisto Vecchio (→ 90), dove la componente senese di queste stesse formule mi pare molto rilevante<sup>79</sup>. La mia attribuzione a Taddeo di Bartolo del rovinato tabernacolo Brancaccio di Santa Maria in Trastevere (→ 99) sembra aver avuto fortuna, e oltre a parlare di un importante committente – il cardinal Rinaldo Brancaccio, che userà anche altri maestri, come il trittico oggi a Matelica mostra (→ 119) – dà sostanza alla fortuna della componente senese in città, che in questo caso si aggancia alla fisica presenza di un maestro come Taddeo, la cui maniera echeggia vastamente nella zona compresa tra Siena, Perugia e Roma avendo tra l'altro una tappa rilevante (e molto 'romana') a Orte<sup>80</sup>. Nel corso del secondo decennio si accosta in certa misura alla maniera di Taddeo anche qualche Madonna sopravvissuta a pesanti vicissitudini conservative (→ 100, → 101); per qualcun'altra (→ Lista 24, 25), i trattamenti sono stati rudi fino a provocarne una sostanziale illeggibilità, così da costringerci a relegarla nell'appendice finale, la 'Lista', novità di questo volume e ospedale per i casi davvero terminali. Un'altra delle 'schegge' che abbiamo avvistato, battezzata da Boskovits 'Maestro di Velletri', è qui legata al perduto (?) trittico di Tor de' Specchi (→ 106), a un pannello, pure perduto, alla Madonna del Buonconsiglio (→ 107), e anche alla tavola, pochissimo nota, nei depositi di Palazzo Venezia (→ 113): credo che bisognerà ribattezzare questo pittore, che con Velletri deve aver avuto a che fare molto meno che con Roma. Le perdite di queste opere sono forse relativamente recenti, ma sono passate nell'indifferenza generale: segnalano purtroppo la disinvoltura con cui piccole comunità religiose e monastiche si disfano indisturbate dei loro oggetti d'arte – un bell'episodio era stato anche quello del crocifisso di Sant'Alberto, documentato nel volume sul Duecento (Quadri, in *Corpus V* → 55) – e fanno il paio con alcuni agghiacciati episodi di brutto restauro documentati in questo volume<sup>81</sup>. Altre 'schegge' sembrano veramente tali, o comunque oggi talmente isolate da apparire binari morti, o occasionali. Così il lavoro dei pittori abruzzesi sull'arco absidale di San Clemente (→ 111a): probabilmente uno stadio del progetto di decorazione della chiesa, il cui nesso con la firma 'Salli de Celano', e con la data 1416 testimoniata da Mellini, pur molto incerto, conserva qualche suggestione, non fosse per quel 'da Celano' che situa Salli, committente o pittore che fosse, in Abruzzo<sup>82</sup>. L'arrivo abruzzese restò un po' isolato, e fu superato e mutato dal gusto di nuovi committenti. Più consistente invece è forse un altro piccolo gruppo che sembra richiamare quanto accade nel piccolo oratorio dell'Annunziata a Cori, *enclave* di committenza spagnola, e in particolare dei cardinali spagnoli nel corso di vari decenni. Recentemente studiati, i vari cicli dell'oratorio hanno inizio, sulla parete di fondo, con le storie mariane [11] che lo stemma del cardinal de Frias correda di un prezioso *ante quem* al 1413: radici di questa maniera si spiano forse nella disastrosa *Annunciazione* di Santa Maria in Trastevere (→ 89) e qualche riflesso ne è parzialmente percepibile nei pannelli di Sant'Agnesa (→ 105)<sup>83</sup>. Ma l'acquisizione forse più importante è la progressiva riconquista della personalità di Giovenale da Orvieto, attestato a Roma a partire dal 1412; nel 1425 è documentato a Orvieto, ma nel 1436 di nuovo a Roma, fino al 1443; del 1441 è il retablo dell'Aracoeli, da cui si è partiti per la ricostruzione della sua vicenda artistica<sup>84</sup>. Molto plausibilmente identificato come pittore nel San Leone a Capena [12], noi lo abbiamo tracciato forse già nel pannello della Casina del Bessarione (→ 109); in veste di miniatore per la *Societas* del Sancta Sanctorum nel 1435 [13], e chissà se anche nella connessa chiesa di San Giacomo al Colosseo; forse attorno al 1426 e quindi già in 'fase Colonna', a San Clemente (→ 111c).



12



13

## 7. Martino V

Il ritorno della Curia e gli energici propositi di Martino V nei confronti della città aprono una fase ulteriore, e accelerano gli avvenimenti. Come in tutti gli scalini della sua storia, la Chiesa, bisognosa di un rilancio in grande stile, riprende in mano la sua tradizione, la ripensa, la ammoderna, e la ripropone, puntando sulla capacità simbolica e persuasiva di luoghi, immagini, reliquie. Martino opera una (spietata) selezione urbanistica, spazzando via edifici piccoli e grandi troppo rovinati o inutilmente costosi da riparare, e concentrandosi su un progetto di città rinnovata, in cui alcuni fuochi sono vecchissimi: il Laterano, Santa Maria Maggiore<sup>85</sup>. Ambedue, inutile dire, legati alla famiglia Colonna: la quale sembra esser stata nel bene e nel male un filo rosso resistentissimo che attraversa la storia della città, già dal primo Duecento (Queijo, in *Corpus V* → 29) e poi

protagonista indiscussa degli ultimi intensissimi fuochi di fine Duecento; che emerge nel corso del Trecento come punto di riferimento della più elitaria e internazionale cultura storica e letteraria, in un nesso vitale con gli altri centri della cultura europea, in Francia, ad Avignone, anche in Oriente, e con i grandi personaggi della politica e dell'intellettualità, ovviamente Petrarca e Cola di Rienzo, ma anche con Giovanni Cavallini o Boccaccio<sup>86</sup>.

I Colonna non hanno forse temuto rivali nel Trecento, e con Martino V non esitano certo a ribadire il proprio ruolo, nel quadro del progetto generale del papa e coadiuvati, questo è evidente, da molti altri personaggi specialmente curiali il cui tragitto aveva spesso preso strade diverse (pensiamo a Branda Castiglione, 'anticardinale' per lungo tempo) ma che ora si schierano tranquillamente con Martino il quale è così intelligente da esercitare una politica federatrice e relativamente 'collettiva'. Nei confronti della città il papa Colonna alza il tiro e chiama a sé gli artisti alla moda. In Santa Maria Maggiore, nel progetto del *Trittico della Neve* (→ 123), emerge il ruolo determinante del cardinal Casini che forse è all'origine della chiamata di Masaccio, ma l'indirizzo programmatico del retablo sarebbe incomprensibile se non come tappa di ripensamento e riproposizione delle tematiche relative alla Fondazione della basilica, quali erano state rappresentate sulla facciata della chiesa più di un secolo prima (→ 16e), e nelle quali il ruolo dell'avo di Martino, il cardinale Giacomo Colonna, brillava inequivocabile. C'è tutto un gioco di specchi tra la facciata liberiana e il suo retablo: le 'coppie' cardinale/papa, con Giacomo Colonna e Niccolò IV nel Duecento, ora si invertono, con Antonio Casini e Martino, non mancando forse di sottolineare l'ascesa Colonna ormai arrivata al vertice massimo, e mantenendo lo sfondo antico delle figure mitiche del papa Liberio e dell'altro pio aristocratico romano, il 'patrizio Giovanni'.

La storia convive tutta nella nuova sintesi; anche l'idea di un retablo a doppia faccia – non entro qui nella discussione della precisa collocazione – è in evidente relazione con l'altro, celebre, di San Pietro (→ 61): il prestigio del precedente giottesco è quanto mai significativo, in termini liturgici e anche storiografici – siamo negli anni di Ghiberti. Il *Trittico della Neve* parla anche con i mosaici di Torriti (→ 16a), visualmente inserendo l'*Assunzione* nel contesto delle storie musive duecentesche, dove l'episodio non figurava: ancora una volta una chiara insistenza sulle tematiche più profondamente radicate nella vita devozionale e identitaria cittadina, realizzata però in modo del tutto nuovo, forse anche echeggiando i sistemi di relazioni visive che la 'tavola narrativa' di Giotto per San Pietro in Vaticano aveva inventato e prodotto.

Della decorazione paleocristiana e altomedievale del Laterano troppo ignoriamo, e quindi non possiamo dire cosa Martino abbia deciso di spazzar via ed eliminare, per far luogo all'opera del pittore forse più alla moda tra tutti, Gentile da Fabriano, che non fece in tempo a finire il lavoro morendo troppo presto a Roma, nei mesi terribili tra l'estate-autunno del 1427 e il 1428 che portarono via sia lui che Masaccio. Andrea De Marchi ha ritessuto qui le vicende, anche storiografiche, del ciclo lateranense (→ 118), di cui lui stesso ha ritrovato qualche frammento: specialmente i lunghi lacerti di un fregio che da solo fa spiare le suggestioni illusivo e cromatiche, tra monocromo e azzurri intensissimi, dei dipinti che Roger van der Weyden e Bartolomeo Facio considerarono tra i capolavori assoluti della loro epoca<sup>87</sup>. Nella navata, Anastasio Bibliotecario in epoca carolingia sembra aver visto un ciclo tipologico testamentario; non sappiamo quanto ne fosse sopravvissuto all'inizio del Quattrocento, ma il progetto di Martino e dei suoi consiglieri dovette certo prendere in conto lo spazio dell'intera navata, e non la sola parete con storie del Battista. Questa è l'unica certamente documentata nell'opera di Gentile e di quella, a sua volta interrotta, di Pisanello; ma qualche traccia in disegni pisanelliani fa immaginare anche una possibile serie dedicata a Giovanni evangelista. Il progetto ha altissime probabilità di esser stato concepito quale doppia serie parallela e affrontata dei due Giovanni, le cui reliquie erano fondanti della storia della basilica<sup>88</sup>. Se così fu, si trattò di una scelta di grande spessore: rari i cicli dei due Giovanni, Roma li aveva forse inventati nella cappella (→ 21) dell'Aracoeli, alla fine del Duecento, e poi Giotto riproposti nella cappella Peruzzi a Firenze<sup>89</sup>. Il disegno borrominiano (→ 117a) ancora riesce a trattenere e comunicare una piccola parte delle invenzioni illusivo di Gentile, e certamente della sua riflessione sui repertori e i modelli romani, che né Venezia, né Brescia, né Firenze gli avrebbero mai potuto proporre: un ciclo che egli pensa quale serie di storie incastonate in una finta architettura, con grandi finte statue di apostoli e/o profeti, un'edizione al limite dell'irricognoscibilità dei modelli che negli anni in cui Gentile lavora a Roma erano ancora, venerabili o rinfrescati nel Duecento, nelle navate di San Pietro e San Paolo, e avevano conosciuto l'edizione duecentesca di Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere (→ 12).

Il soggiorno di Gentile a Roma, forse iniziato già nel 1425, fu più prolifico che la sola impresa interrotta del Laterano, e incluse numeri oggi perduti – la tomba Adimari nell'olivetana Santa Maria Nova, dove Gentile abitava e una sua sorella aveva preso i voti, e la tavola che ritraeva Martino V con i suoi dieci cardinali – ma anche conservati<sup>90</sup>. Per i Santi Cosma e Damiano dipinse la tavola oggi a Velletri (→ 116), forse fatta per il cardinale Ardicino Della Porta; e – ancora più interessante – il malconco *Crocifisso* di San Paolo fuori le mura (→ 117) fu forse una committenza di Gabriele Condulmer, futuro Eugenio IV, nel quadro dell'imminente e travolgente ondata di rinnovamento che l'Osservanza, da lui fortemente sostenuta e voluta, stava per imprimere ad altari, chiese e conventi di tutt'Italia. Il riflesso più rilevante del suo passaggio era forse nel perduto ciclo di Tobia sulla facciata dell'Ospedale lateranense (→ 119), ma le scialbe copie seicentesche ne mantengono un'eco molto pallida. Altri 'numeri' di questo volume (→ 119, → 120, → 121) mostrano il mescolarsi di questi modelli con quelli degli altri pittori che Martino chiamò a corte:



14

specialmente Arcangelo di Cola, della cui opera romana tutto è perduto ma che sappiamo esser partito da Firenze il 18 febbraio 1422, per raggiungere la corte di Martino, con un salvacondotto di sei mesi<sup>91</sup>. Ed è stato per non perdere eventuali altri frammenti di questo panorama così lacero e così ancora tutto da studiare, che abbiamo anche dedicato una scheda (→ 122) a un caso ancora largamente ipotetico, quello di Giovanni Toscani: di un suo eventuale soggiorno romano non c'è alcuna attestazione, ma la pala dell'*Annunciazione* nell'oratorio di San Venanzio al Laterano, con gli stemmi Gaddi e Quaratesi sulla cornice cinquecentesca, potrebbe anche non essere un arrivo tardo: ci è sembrato valesse la pena di porla in evidenza, e di raggrupparvi intorno altre minime informazioni su cui potrebbero esserci studi futuri.

Nel frattempo però – e qui si chiude il nostro volume – a Roma è arrivato anche Masolino, forse per accompagnare, forse per sostituire Masaccio ormai morto. È ovvio, e sarà ovvio a chi leggerà le schede, che il *Corpus* della pittura romana non aveva come 'missione' lo studio dell'opera di Gentile, Masaccio o Masolino, e che gli ultimi numeri di questo volume hanno trattato di questi artisti in un modo tagliato in relazione alle esigenze e agli assi tematici del progetto-*Corpus*. Il nucleo delle schede masoliniane però, dovute a Ilaria Molteni – il *Trittico della Neve* (→ 123), la cappella Branda Castiglione (→ 124), il ciclo di Montegiordano (→ 125) – non solo disegna una sorta di piccola monografia, 'Masolino a Roma', ma pone un problema a tutto tondo, quello dei limiti, dell'autonomia e della carica innovativa dell'opera del pittore che, a Roma, ingaggiato da committenti di primissimo piano, vive la congiuntura elettrica e creativa di un momento in cui lavorano allo stesso ampio obiettivo, e talvolta quasi gomito a gomito nelle più venerabili basiliche romane, artisti grandissimi: Gentile, in particolare, impegnato in Laterano con le sue spericolate raffinatezze tecniche e materiche.

Le schede propongono di restituire a Masolino un ruolo solido, e non subordinato a quello di Masaccio: non nel trittico, certamente non nella cappella Branda Castiglione dove semmai si sottolinea una possibile forte attenzione al Gentile lateranense; e nemmeno nel perduto ciclo di Montegiordano per il quale non viene accettata la proposta in favore di Leonardo di Besozzo<sup>92</sup>. Sono, tutte, opere di importanza cruciale proprio per quello che è l'obiettivo invece fondamentale per il nostro progetto e per il nostro volume, la ricostruzione, cioè, del contesto tanto largamente perduto di produzione e di committenza, nel frangente degli anni del papa Colonna ma non certo per le sole iniziative strettamente pontificie. Masolino lavora, questo è chiaro, e almeno quanto Gentile, per l'élite dell'élite: per il cardinal Casini (e per Martino V un po' più in ombra), per Branda Castiglione, e per Giordano Orsini. È dunque al servizio di una molteplicità di punti di vista: due forestieri e un barone romano. Branda Castiglione – che intanto andava in gita a Montecassino con Poggio Bracciolini per cercare codici antichi – importa in San Clemente tematiche lombarde, e Masolino usa materiale narrativo e repertori iconografici che certo aveva potuto conoscere personalmente andando e venendo dall'Ungheria: la cappella è in un certo senso un corpo estraneo in una delle chiese più antiche e nodali nella tradizione cerimoniale e liturgica romana. Per Antonio Casini, Masolino si era immerso in un'altra delle tradizioni più

importanti della Roma medievale, quella della processione mariana del 15 agosto con annesso il mito di Fondazione della basilica. Il ciclo perduto di Montegiordano invece fu un'impresa diversa, come diverso era il richiedente e destinatario dell'opera. Non è facile capire quale sia stato – se ce ne fu uno – il testo di riferimento di questa gigantesca messa in scena di storia universale, che traduceva un materiale molto tradizionale, ancorato all'opera di Vincenzo di Beauvais e del sapere enciclopedico medievale, nella rappresentazione delle sei età della storia tramite più di 300 figure – chiamiamoli gli *Uomini illustri*: ma la definizione è imprecisa – affiancate da altri elementi ancora, tra cui il 'ritratto' di due città, Troia e Roma [14]. La *Roma* della cronaca Crespi, affiancata a sinistra dalla lupa con i due gemelli, pesca certamente nella tradizione delle piante della città, nella misura simbolica della Bolla d'Oro di Ludovico il Bavaro (1328): ambedue inalberano al centro la sagoma rotonda del Colosseo<sup>93</sup>. A differenza delle celeberrime, e di poco precedenti piante di Roma dei fratelli Limbourg nelle *Très Riches Heures du duc de Berry* (1413 ca.) e di Taddeo di Bartolo al Palazzo Pubblico di Siena (1413-1414), l'affresco di Montegiordano rappresenta sì la città punteggiata dai suoi monumenti – il Colosseo al centro, l'Aracoeli con la grande scala, Castel Sant'Angelo in riva al fiume, le due *mete* su una delle quali sventola il vessillo S.P.Q.R. – ma anche fitta di casette, in una sequenza di pareti e di tetti spioventi che richiama molto da vicino l'altra *Roma* che Masolino affrescò per Branda Castiglione nel battistero di Castiglione Olona: un argomento ulteriore anche sulla paternità di Montegiordano<sup>94</sup>.

Giordano Orsini era un barone scaltro e internazionale, con vaste esperienze diplomatiche e legazioni in Italia e in Spagna; aveva una grande biblioteca – in cui figurava un esemplare della *Notitia Dignitatum* – da lui destinata con legato testamentario alla chiesa di San Biagio 'della Pagnotta', presso Santa Maria Nova, nell'auspicio, specificato nel testamento, che la chiesa si unisse («*uniatur*») a San Pietro. Il perché di questo desiderio non è chiaro: non si trattava di continuità topografica, essendo San Biagio sita in via Giulia. Ma il cardinale voleva che la biblioteca si aprisse al pubblico, affinché, scriveva, in San Pietro e in tutta la città di Roma si moltiplicassero le persone di lettere e di scienza: «*in dicta ecclesia Sancti Petri nec non in Urbe Romana multiplicentur, quantum fieri poterit, viri litterati et scientifici*»<sup>95</sup>. Segue una fasciosa descrizione di come doveva essere la biblioteca, «*cum fenestris ferratis et vitratis et cum scannis et tabulis necessariis...*» palesemente sul modello di quelle monastiche, come viene specificato, delle chiese mendicanti di Firenze e Bologna<sup>96</sup>. Ben poco messa in evidenza – come sempre quando si tratta di Roma – la circostanza è impressionante, per chiarezza di vedute e per precocità di decisione, in assoluto parallelo se non addirittura in anticipo sulle scelte di Cosimo de' Medici per la Biblioteca di San Marco, i cui frati accettarono l'apertura al pubblico della Biblioteca nel 1441 e i cui lavori si conclusero nel 1444<sup>97</sup>. La scelta tematica del ciclo romano dovrà forse essere compresa non solo in relazione all'artista che la eseguì, ma alle radici locali di quel tipo specifico di saperi, che a Roma avevano avuto *step* cruciali proprio da parte di quello che abbiamo chiamato il registro alto della cultura cittadina, nel Trecento, attraverso l'opera di Landolfo Colonna, di Giovanni Cavallini e di Giovanni Colonna<sup>98</sup>. Per quanto ostili tra loro, Orsini e Colonna di fatto rappresentavano la lunga durata dell'élite politica e culturale romana: Giordano, forse subodorando la morte di Martino, in un certo senso reagisce alla congiuntura di strapotere Colonna e rilancia, da vero principe, simile nelle ambizioni a Roberto d'Angiò o Azzone Visconti, ma fornendo della tematica vastissima degli 'Uomini illustri' una versione forse tipicamente e riconoscibilmente romana.

## 8. Postilla

La mia parte di *Corpus/Atlante* si conclude qui, dopo tre volumi e molto lavoro, mio personale e delle molte persone che mi hanno affiancata in questi anni. Forse tutti potremmo chiederci, e magari ci è capitato di pensarci nel corso del lavoro, quale valore possa avere nel mondo di oggi un progetto capillare come il nostro, così minuzioso e bisognoso di tanto tempo e tante risorse, umane e materiali. Quando ne guardo i risultati che mescolano studio tradizionale e strumenti aggiornatissimi, e mentre la città che ne è l'oggetto sembra girarsi al passato con sempre maggiore fatica e minore motivazione che non sia quella turistica o 'petrolifera', mi viene sempre in mente la biblioteca di Cassiodoro, i libri della cultura antica che lui portò in Calabria e conservò intorno a sé nel *Vivarium*, mentre tutta l'Europa e tutto il mondo di allora vivevano le trasformazioni traumatiche che per la sensibilità comune passano sotto la definizione di 'invasioni barbariche'. Baluardo e nicchia dell'intellettuale assediato dal mondo che cambia, i libri di Cassiodoro alla fine cedettero, e la biblioteca fu dispersa e perduta: ma non completamente. Le tracce dei libri si lasciano seguire in luoghi inopinatamente lontani e stranieri, come germi migrati in nuovi corpi, straniati ma non morti<sup>99</sup>. Per questo mi pare che l'aver inseguito opere abbaglianti o lacerti malconci, aver faticato dietro fantasmi di cardinali, abati e reliquie, non sia stato il lusso di un progetto riccamente finanziato e capace almeno di dar lavoro a un certo numero di 'ragazzi', oggi giovani studiosi di alta qualità; ma sia stato il modo, *un* modo fra i tanti possibili, di non perdere lo spessore della realtà di oggi e di non vederla appiattita e bidimensionale come invece rischia di essere. Insieme a coloro che mi hanno accompagnato in questi anni, e per una volta li chiamerò solo per nome, con Jérôme e Filipe, Irene e Karina, Daniela e Valentine, con Walter e Ilaria e le due Giulie grande e piccola, con Stefano che ha letto centinaia di iscrizioni dipinte e Domenico meraviglioso fotografo, con Sante e Vera editori coraggiosi e con tutti gli altri che

il progetto del Corpus ha incluso, adottato e forse un po' travolto, ciascuno al suo grado di implicazione personale e relazione mentale con la città di ieri e con quella di oggi, spero che questo libro, che chiude sull'apertura di una pubblica biblioteca a Roma, non abbia l'aria di un marziano atterrato su una crosta terrestre indifferente.

## NOTE

- <sup>1</sup> *Corpus IV e V* (2006 e 2012).
- <sup>2</sup> Si vedano ovviamente Waetzoldt 1964 e Osborne-Claridge 1996 e 1998: ma evidentemente la questione è larghissima, e affiora in moltissimi altri studi, compresi i nostri.
- <sup>3</sup> Anche qui, la bibliografia sarebbe lunghissima: ma credo che gli studi sulla corte pontificia siano, più che chiunque altro, in debito verso Agostino Paravicini Bagliani, le cui ricerche hanno radicalmente cambiato la percezione e la valutazione storica della cultura pontificia nel Medioevo. Per me certamente sono state un costante riferimento; e a proposito della residenzialità della corte, mi limito a citare il suo Paravicini Bagliani 1988.
- <sup>4</sup> Si veda per questo concetto Romano in Andaloro-Romano 2000, 108 ss.; e per i casi citati, le relative schede in *Corpus IV e Corpus V*.
- <sup>5</sup> Il riferimento ancora forse più importante è Previtali 1964.
- <sup>6</sup> Longhi 1958; e si vedano Cavazzini 2013 e Natale-Romano 2015.
- <sup>7</sup> Mi limito a rinviare alle recenti osservazioni di Arturo Galansino (2013) circa l'emblematica figura di Giovanni Previtali e il suo 'radicalismo illuminista', nel quadro della crescente vicinanza del gruppo specialmente longhiano alle posizioni del PCI.
- <sup>8</sup> Per San Francesco a Ripa, Mancini ante 1630 [1956-1957], 169-170; Ghiberti-Bartoli 1998, 87; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 186. Sui quattro evangelisti nella controfacciata vaticana, *ibid.*, 186 e Ghiberti-Bartoli 1998, 87: l'argomento è pochissimo toccato nella letteratura critica. Cito però la recente opinione di Michael Schmitz (che ringrazio per la discussione e gli amichevoli aiuti), il quale dà intero credito all'attribuzione ghibertiana e accosta i dipinti alla decorazione musiva di San Paolo fuori le mura (Schmitz 2013, 217 e 233 ss.). Sulla base della 'copia' dell'Album di Grimaldi (BAV, A. 64 ter, f. 18), preferisco mantenere una posizione prudente.
- <sup>9</sup> Nelle Considerazioni, Mancini presta molta attenzione a Rusuti, e gli attribuisce, «forse», gli affreschi di Sant'Eustachio, «quelle pitture delle pareti del tempo di Niccolò IV» (ante 1630 [1956-1957], 285). Potrebbero essere le stesse legate a Pietro Colonna, per le quali Scatassa (1915, 11), che pubblica un documento settecentesco con la relazione della scoperta di pitture in Sant'Eustachio, un ciclo con la vita di Cristo nel registro superiore e la vita di sant'Eustachio in quello inferiore, dall'autore giudicato di maniera «barbara e cattiva» e datato «nel 1300 e forse prima» (Gardner 2013, 48 e 284). La giustapposizione di un ciclo cristologico nel registro alto e di uno agiografico in quello basso fa subito pensare ad Assisi.
- <sup>10</sup> Di recente si veda sul sito Cerroni, Barry 2003, pur se con inaccettabili conclusioni cronologiche sulla tavola. Per Giotto a Roma nel 1313, oltre alle schede su San Pietro in questo volume (→ 53, → 61, → 62) si veda sinteticamente Romano 2015a e d.
- <sup>11</sup> Romano 2016b.
- <sup>12</sup> Per la versione 'controriformata' di Cavallini nell'edizione vasariana giuntina del 1568, Previtali 1964, 19.
- <sup>13</sup> Raggiungiamo quindi i punti di vista di Poeschke 1983 e Tronzo 1989.
- <sup>14</sup> Romano 2008a, 99; e per la tecnica degli affreschi cavalliniani a Santa Cecilia, Giantomassi 1987a.
- <sup>15</sup> Il problema delle forti tangenze tra la pittura romana e il ciclo francescano di Assisi è stata posta con forza da Federico Zeri, in un modo ben altrimenti argomentato rispetto al generico 'romanizing' contro il quale si era giustamente scagliato Bellosi (1985, 103 ss.). Lo ha fatto in una serie di conferenze non pubblicate e nella prefazione a Zanardi 1996, dove tuttavia alla fine propone, come soluzione attributiva, il nome di Rusuti. La questione è proseguita con più argomentazioni in favore di Cavallini in Zanardi 2002, e recentemente in versione tecnologica in Costantini 2015.
- <sup>16</sup> La storiografia artistica sulla Roma del Trecento impone un'immodesta autocitazione (Romano 1992) quale unico censimento a tutt'oggi tentato della cultura pittorica del periodo che è anche il tema di questo volume di *Corpus*. Alcuni articoli di Claudia Bolgia (2007a e b, 2012b, 2015, 2016) segnano un salto di qualità negli studi più recenti, e preludono probabilmente a un lavoro di insieme, tuttavia finora non apparso. Di approccio e intenzioni molto diverse dal nostro lavoro, ma naturalmente con utili elementi, il catalogo della mostra *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini* (2004); nell'insieme, il lavoro degli storici dell'arte verte semmai sul primo Trecento, ma si arresta al 'vuoto' dei decenni successivi. Le ricerche di Philine Helas (→ 87) sulla confraternita dell'Ospedale e su San Giacomo al Colosseo (e ancora prima, di Capitelli 1998) sono un'eccezione importante; e cito ancora, sulla scultura, D'Alberto 2013.  
Gli studi storici cui faccio riferimento sono molti, e non è possibile certo tentarne qui un panorama completo. A parte il Gregorovius (1859-1894 [1973], III) e il volume di Duprè-Thesider (1952) che non finiscono di essere utili, è soprattutto alla storiografia francese e italiana che sono fortemente debitrice: cito almeno Hubert 1990, gli studi di Jean-Claude Maire Vigueur confluiti nella sua *L'autre Rome* (2010), e quelli di Sandro Carocci (1989, 1993a, 2004), e in particolare il suo magnifico *Baroni in città* (1993b); ricordo anche Lori Sanfilippo 2001, e tra gli studi di Massimo Miglio, raccolti in Miglio 1991, in particolare *Et rerum facta est pucherrima Roma* (1981) mi è sembrato seminale. Fondamentale è stato il volume di Rehberg 1999b sui Colonna; più recentemente, è originale e innovatore il lavoro di Dario Internullo (2015 e 2016, con bella prefazione di Benoît Grévin). Va da sé che non si tratta che di qualcuna delle tappe, per me le più utili, di un grande sforzo a più voci, che ha cambiato il modo di studiare e di conoscere la città medievale.
- <sup>17</sup> Cfr. nota precedente per i saggi di Hubert, Carocci e Maire-Vigueur. L'immagine della *Roma vidua* risale, come

è noto, a Dante, che la usa nel 1314 nell'Epistola ai cardinali italiani (Dante Alighieri-Baglio et al. 2016, 196) e poco dopo nel Purgatorio, VI, 112-114 (Dante Alighieri-Sapegno 1957, 462); significativamente, l'immagine era apparsa durante l'assenza di Innocenzo IV, a metà Duecento (Reinmar von Zweter prima metà XIII secolo [1887], 90). L'immagine di solitudine desolata è trasferita all'intera Italia nella VI Epistola (Dante Alighieri-Baglio et al. 2016, 135). Sul versante figurativo è d'obbligo il rinvio alla miniatura del *Panegyricum* di Roberto d'Angiò, 1335-1340 ca. (LBL, ms. Royal 6 E IX, f. 11v). Per Roma *regio dissimilitudinis*, Witke 1990 e Romano 1995c, ampliato in Romano 2000b.

- <sup>18</sup> Il ritratto più efficace della città dei baroni in Carocci 1993b, e naturalmente Carocci 1993a e 2004; e Maire Vigueur 2010, 31-72. Come ambedue sottolineano, altri personaggi eminenti – il cardinale Giovanni Boccamazza, per esempio, nel primo Trecento (→ 54) – tentavano costantemente di competere con i baroni mediante possenti acquisti di case e terreni volti ad assicurarsi il controllo di vaste zone della città; ma lo stesso Boccamazza non riuscì bene nel suo intento. La somma da lui investita negli acquisti di case e terreni ammontava (Carocci 1993b, 152) a 5'000 fiorini – rilevo che per la *Navicella*, Giotto ne guadagnò 2'200 – ma la famiglia non riuscì mai ad appropriarsi un'intera zona di Roma, fortificata e isolata come quella di altri grandi baroni, i Colonna o gli Orsini. Per la plebe romana erede di quella antica e privilegiata, Brown 1982 e Romano c.s.
- <sup>19</sup> Santangeli Valenzani 2001; e Romano 2015c; e naturalmente Carocci 2004; e a monte di tutto, il primo vero 'ritratto' di Roma medievale, Krautheimer 1980 [1981].
- <sup>20</sup> Il documento in *Registrum Clementis V* 1885-1892, III, n. 3591 (11 agosto 1308); per tutta la questione e ogni dato documentario, Petoletti 2003. Il nesso tra i Colonna e il Laterano fu di lunghissima durata: Rehberg 1999b.
- <sup>21</sup> Cito, molto sinteticamente, Paravicini Bagliani 2000b e Trottmann 2000; la crucialità della decisione di Clemente V nel 1308 relativamente alla *Navicella* in Lisner 1995 e Leuker 2001.
- <sup>22</sup> Si suppone sempre che sia stato Stefaneschi in persona a 'parlare' con Giotto, e si è cercato anche di individuare il momento in cui ciò poté avvenire, nel 1313, quando il cardinale, ricevuta la commenda di Santa Maria in Trastevere ed esonerato dall'obbligo della messa mattutina che costringeva ogni cardinale a risiedere ad Avignone tranne espressa licenza papale, poté partire per Roma. Ciardi Dupré dal Poggetto 1981, 79; Condello 1989, 202, sottolinea che non c'è prova del viaggio del cardinale. La data è intrigante, ma come ho detto mi sembra che la questione venga posta in modo un po' rigido (chi ci assicura che il cardinale colloquiasse personalmente con i suoi artisti?), toccando invece un punto evidentemente delicato e privo di informazioni affidabili.
- <sup>23</sup> Carocci-Vendittelli 2001, 104.
- <sup>24</sup> Carocci 1993b, 153 e 161.
- <sup>25</sup> Nuovissimi dati nel volume *Ricerche sul politico Stefaneschi*, 2016.
- <sup>26</sup> Alesi-Baldelli 2016, 114.
- <sup>27</sup> Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 136.
- <sup>28</sup> Romano 2008a e 2015d.
- <sup>29</sup> Da qui nasce certamente la notizia circa il ruolo di Cavallini come 'aiuto' di Giotto alla *Navicella*, di cui accenniamo nella scheda: funzionale a gerarchizzare i due artisti e a spiegare la componente stilistica romana all'interno del mosaico, forse marginale come nel caso del medaglione.
- <sup>30</sup> Per la situazione in Campania e Napoli, Bologna 1969a, 97 ss.; Leone de Castris 1986, 239 ss.; Romano 1992, 103 ss.; Leone de Castris 2013.
- <sup>31</sup> Romano 1992, 136; e per l'icona *Tempuli* e la sua funzione 'femminile' nel XII secolo, Belting 1989 e Dos Santos, in *Corpus IV* (→ 23).
- <sup>32</sup> Le cronologie degli apparati pittorici di Donnaregina non sono semplici. Rinvio da ultimo a Leone de Castris 2013, 116-149, che data le figure di Apostoli e Profeti attorno al 1317, e le storie all'inizio degli anni Venti; in questo volume, tutta la precedente bibliografia.
- <sup>33</sup> 'Lello' a Napoli è attivo nella cattedrale, sia per il mosaico di Santa Restituta (1313) che nella cappella degli Illustrissimi, a mio avviso verso il 1315 (Leone de Castris 2013, 164-165). Sull'identificazione, la cronologia e il 'catalogo' di 'Lello' la discussione recente è stata accesa e con opinioni talvolta divergenti: si vedano da ultimo D'Alberto 2008a; Lucherini 2009; Paone 2009; Leone de Castris 2013.
- <sup>34</sup> Schramm 1983, 205 nn. 109 (SBB, Class. 79, frammento) e 110 (BSB, Clm 4453, ff. 23v-24r), 208 n. 112 (SBB, Bibl. 140, f. 59v).
- <sup>35</sup> Per la *Notitia Dignitatum*, elenco delle cariche civili e militari del tardo impero con relative aree di competenza, va detto che il primo manoscritto noto fu scoperto a Speier all'inizio del XV secolo, e apografato da Pietro Donato già nel 1436. L'edizione *princeps* è di Böcking 1839-1853; e si veda anche Seeck 1962. Per la copia di proprietà di Giordano Orsini, citata nell'inventario del suo testamento, Celenza 1996.
- <sup>36</sup> Per le *Historiae Romanorum*, con datazione duecentesca, Brandis-Pächt 1974; la datazione al 1320 deriva da una tesi di laurea in paleografia diretta da Armando Petrucci e non pubblicata; ne dà conto, adottando la cronologia, Maddalo 2006b. La miniatura in questione è al f. 97v; commento di Brandis-Pächt 1974, I, 138-140. La struttura triloba che inquadra le figure è ovviamente una versione degli elementi architettonici usati ad esempio nelle miniature ottoniane sopra citate; chissà se conserva anche un riflesso dell'impressione visiva dell'affresco capitolino incorniciato dalla loggia del Palazzo Senatorio.
- <sup>37</sup> La lettera di Petrarca (Petrarca-Rossi 1933-1942, I, 170): «*quamque, cum me tantillum certatim due maxime urbes exposcerent, Roma atque Parisius, altera mundi caput et urbium regina, nutrix altera nostri temporis studiorum... non alibi quam Rome...*». Su Petrarca, i già citati saggi di Miglio (1991), e vorrei ancora citare la Lecture sul Campidoglio di Saxl (1957, 200-214). Sull'incoronazione, cito almeno Wilkins 1943 e il recentissimo Internullo 2016, 99-111. Petrarca racconta come gli fossero contemporaneamente arrivati gli inviti dall'Università di Parigi e dal Comune di Roma (si veda la lettera delle *Familiares* sopracitata, ma anche le successive epistole 5 e 6. Il corteo e la cerimonia in Campidoglio sono da lui descritti con dettagli del tutto coerenti con quelli che l'Anonimo Romano fornisce sulle processioni e le cerimonie di Cola (Anonimo Romano 1357 ca. [1991]); a lui il Palazzo Senatorio non deve essere piaciuto, visto che lo definisce «*obsoletum Capitolii palatium*» (Miglio 1984, 79).

- <sup>38</sup> Sulla discesa di Ludovico e dei suoi sostenitori ghibellini, da Norimberga, a Trento, a Milano, e poi a Roma, è ancora estremamente suggestivo il lungo saggio di Biscaro 1919; e si veda Berg 1987.
- <sup>39</sup> Caldelli 2012, 252.
- <sup>40</sup> Si veda il suggestivo saggio di Martine Boiteux (2001).
- <sup>41</sup> Per la protezione dei monumenti, Santangeli Valenzani 2015, e cfr. anche il prossimo capitolo di questo saggio; come ben si sa il Comune rinato nel 1143 aveva già comminato – 1162 – la pena di morte per chi danneggiasse la colonna Traiana, che doveva rimanere invece *integra et incorrupta dum mundus durat*: BAV, S. Maria in Via Lata, cass. 317, n. 1; Romano 2001b, 267; sull'Università romana, Schwarz 2013.
- <sup>42</sup> Mi limito qui a dare qualche elemento del grande flusso di studi, ancorato all'opera di Sabbadini 1905-1914 [1967] e di Billanovich (1951, 1958, 1981) ma vivissimo oggi, e anzi fertile di novità del tutto fondamentali. Il recente Internullo 2015 e 2016, oltre a fornire un ritratto fresco e vivo della vita culturale a Roma durante il periodo avignonese, ha aggiunto nuovi e importantissimi dati circa la fase trecentesca della ricerca di manoscritti antichi, attestata a Roma già a metà Trecento (ma forse anche prima, tra fine anni Trenta e primi anni Quaranta), con Zanobi da Strada e Giovanni Boccaccio insieme a Montecassino alla ricerca di codici. Ricordo alcuni dei saggi che mi sono parsi specialmente stimolanti: Billanovich 1994; Baglio-Ferrari-Petoletti 1999; Signorini 2011 e il già citato Internullo 2015 e 2016, 222-238.
- <sup>43</sup> La novità circa i contatti diretti tra Giovanni Cavallini e Giovanni Colonna in Internullo 2015. Il nome di Landolfo Colonna richiama immediatamente il grande e molto dibattuto problema dei manoscritti di Livio, che uniscono Landolfo Colonna e Petrarca, ma anche Giovanni Cavallini, e per cui si vedano i saggi di Billanovich citati alla nota precedente, ma i molti distinguo di Ciccuto 2011. Un altro aspetto del problema è l'eventuale produzione di codici a Roma (Marcello Ciccuto (2011) ad esempio ritiene che il celebre manoscritto di Livio BNF, Lat. 5690 sia stato fatto a Roma); per anni un po' più tardi, e in altri termini, c'è stato un recente ampio dibattito legato al *Liber Regulae* dell'Ospedale di Santo Spirito: cfr. Gibbs 2015. Su Giovanni Colonna († 1344), frate domenicano e amico di Petrarca che con lui passeggiava nel Foro (cfr. più avanti in questo paragrafo, la nota 45), Forte 1950; Ross 1970; e più recentemente Santagata 2006; un saggio di Andreas Rehberg (Rehberg 2006) aggiunge molti elementi al ritratto dei rapporti fra Petrarca e la famiglia Colonna. Su Giovanni Cavallini († 1349), Miglio 1981; Laureys 1995 e 2006, con altra bibliografia. Si tratta solo di qualche indicazione, che andrà integrata con la copiosa bibliografia citata in questi studi.
- <sup>44</sup> Cfr. nota precedente; e questo stesso saggio a 21 e 29, per la lunga vita della tradizione storica cittadina.
- <sup>45</sup> La lettera (Petrarca-Rossi 1933-1942, II, 55-60) che comincia «*Deambulabamus Rome soli*», e nella rievocazione della storia di Roma antica visualizza i luoghi che l'hanno segnata e accolta, in una compresenza degna del celebre passo di Freud nel *Disagio della civiltà* (Romano c.s.); e anche la lettera I dell'ottavo libro (Petrarca-Rossi 1933-1942, II, 147-157). La prima lettera è indirizzata a frate Giovanni Colonna, la seconda a Stefano Colonna il Vecchio.
- <sup>46</sup> Su Cola la bibliografia è molto vasta, a partire dalla *Cronica* dell'Anonimo Romano che rimane a tutt'oggi la fonte per eccellenza (Anonimo Romano 1357 ca. [1991]) insieme alle lettere di Cola stesso (Burdach-Piur 1912-1929), e l'unica che informi circa le opere figurative da lui fatte eseguire. Cito anche l'altra edizione della *Cronica* ([1979]); e Seibt 2000. Su Cola, senza alcuna pretesa di esaustività, segnalo i saggi di Massimo Miglio riuniti in Miglio 1991; Collins 2002; Musto 2003; Maire Vigueur 2010, 326-345. Sulla formazione di Cola, e i libri che possedeva, Maire Vigueur 2010, 292; Internullo 2016, 89 e 188.
- <sup>47</sup> Anonimo Romano 1357 ca. [1991], 190-191 per la lettura delle epigrafi antiche, 193 per la *Tabula lateranense*.
- <sup>48</sup> Sulle allegorie, Sonnay 1982; Romano 1995c, riedito e ampliato in Romano 2000b: qui anche la somiglianza del linguaggio iconografico di Cola, da una parte con la tradizione apocalittica medievale, e dall'altra con i programmi comunali specie fiorentini e senesi, fra i quali la citazione più ovvia è al Lorenzetti del Palazzo Pubblico, fra il 1338 e il 1342.
- <sup>49</sup> La descrizione delle allegorie in Anonimo Romano 1357 ca. [1991], 192-193 (Campidoglio), 195-196 (Pescheria), 262 (Maddalena).
- <sup>50</sup> Anonimo Romano 1357 ca. [1991], 283 («Grasso era orribilmente, bianco come latte insanguinato. Tanta era la soa grassezza, che pareva uno emesurato bufalo ovvero vacca a maciello»).
- <sup>51</sup> Witt 1976; *Coluccio Salutati* 2008.
- <sup>52</sup> La più estesa discussione è ancora Monferini 1962; menzioni in Pomarici 1990b, 115 e Tomei 1991, 50. Più di recente, Bolgia 2016. I dipinti del ciborio lateranense sono oggi antoniazzeschi, dunque tardo quattrocenteschi; non abbiamo incluso questa scheda fra le altre di questo *Corpus*, essendo del tutto irrintracciabile il pur certo stadio trecentesco, che per Bolgia 2016, 346, poteva anche esser costituito da rilievi scolpiti e non da pitture.
- <sup>53</sup> Monferini 1962 per la ricostruzione dell'attività di Giovanni di Stefano, con il quale cominciano a stringersi i legami tra Siena, Roma, il Lazio e il cantiere della cattedrale di Orvieto, importanti nei decenni che seguiranno. Per Giovanni di Bartolo, Romano 1991; Mondini 2011; Bolgia 2016, con la bibliografia e le fonti.
- <sup>54</sup> Romano c.s.
- <sup>55</sup> Müntz 1891, 227-230 per il documento su Gaucelin (28 ottobre 1368, «*director operum palatii Domini Nostri Papae...*»); i documenti sul gruppo di pittori capeggiati da Giovanni da Milano sono stati utilmente riuniti in Monciatti 2005, 317-329, con commenti e osservazioni pertinenti; da ultimo anche Bolgia 2016, 348. Oltre a questi nomi, i documenti ne attestano altri, fra i quali quattro artisti romani, alcuni veneti, e almeno due tedeschi.
- <sup>56</sup> Castelnuovo 1962 [1991].
- <sup>57</sup> Antonio Billi inizio XVI secolo [1991], 8 e 39.
- <sup>58</sup> Wolf 1990; Parlato 2000a e b.
- <sup>59</sup> Sugli ospedali, Curcio 1978; Esposito 1997, con attenzione alle componenti sociali nella *Societas* dei Raccomandati; e si veda anche Esposito 2001, 14, per i nuclei sociali delle confraternite. I Colonna erano stati molto attivi nella fondazione di ospedali, nel corso del Duecento: il cardinale Giovanni Colonna fonda quello del Laterano nel 1216, Pietro Colonna lo dota generosamente nel 1288.
- <sup>60</sup> Per Giovanni da Milano, Gregori 1965 e 2008, 48-49, e per Gaddi, Ladis 1982, 171-183.
- <sup>61</sup> Osborne 1991; Bolgia 2002 e 2016.

- <sup>62</sup> Per l'incendio del Laterano, cfr. più sopra in questo saggio; per gli interventi di riparazione al tetto di San Pietro, De Blaauw 1987 [1994], II, 635-634; Carpicci-Krautheimer 1996, 9 (la fonte è l'Anonimo Romano 1357 ca. [1991], 106-108, 151-152 per il fulmine che colpisce il campanile nel 1342).
- <sup>63</sup> Claussen 1989 per i Cosmati; per la questione degli Statuti del 1363 e dei provvedimenti comunali di protezione alle rovine antiche, cfr. più sopra in questo stesso saggio, e Santangeli Valenzani 2015, anche per il commento che espongo nel testo. La pratica di distruzione dei monumenti antichi fu stigmatizzata da Pier Paolo Vergerio nel 1398: Miglio 1984, 82.
- <sup>64</sup> Adae de Usk 1402 ca. [1904], 91. Per Bartolo di Sassoferrato, che alla metà Trecento circa aveva forse soggiornato a Roma in concomitanza dell'incoronazione di Carlo IV, Carocci 1993b, 139 ss.
- <sup>65</sup> Emblematico il momento in cui Henry James si imbarca da New York per Roma, 17 febbraio 1869, confidando nella città che per lui è «*itself a way of knowing*», mentre Hawthorne, l'anno dopo, irrimediabilmente raffreddato, trovava le case principesche romane «*dim as a cellar*» (Mac Donald 1990, 5).
- <sup>66</sup> Crisolora 1411 ca. [2000]; per Hildebert, Romano 1995c. Altrettanto catastrofica la descrizione di San Paolo fuori le mura da parte di Ludovico Barbo (San Paolo senza tetto, occupata da gente che vi cuoce carne e altri cibi annaffiati da sode bevute): il Barbo non l'aveva probabilmente vista di persona, e aveva a dir poco le sue ragioni per farne un ritratto apocalittico, scrivendo dopo l'istituzione (da parte del papa Colonna) della sua Congregazione di Santa Giustina, dunque dei riformati, cui fu inclusa San Paolo. Per il *Liber de initio et progressu Congregationis benedictinae Sanctae Justinae de Padua* del Barbo, cfr. Pez 1721-1723, II, col. 302. Concludo con un altro fan dei Colonna, il Platina, che echeggia il lamento e i toni sombre nel suo *Liber de vita Christi* (Platina 1479 [1913], 310).
- <sup>67</sup> Un'utile guida a questa intensissima congiuntura storica in Simoncini 2001, 199-207; e Le Pogge 1448 [1999], in particolare l'*avant-propos* di Jean-Yves Boriaud e Filippo Coarelli. Leonardo Bruni fu segretario alla Curia dal 1405, per dieci anni; Coluccio era morto nel 1406.
- <sup>68</sup> Lombardi 1992; la fonte per il comune soggiorno romano di Brunelleschi e Donatello è la *Vita di Filippo Brunelleschi* di Manetti (Manetti-De Robertis-Tanturli 1976, 67; il Saalman (Manetti-Saalman 1970, n. 32) è scettico sulla possibilità che Donatello, documentato con continuità a Firenze tra 1401 e 1407, sia stato veramente a Roma in quegli anni; tuttavia, come nota Tanturli (Manetti-De Robertis-Tanturli 1976, 67 nota 2) il testo di Manetti fa pensare a un continuo andirivieni dell'artista tra Firenze e Roma, una possibilità che ho prospettato anche per quanto riguarda Giotto (Romano 2015d).
- <sup>69</sup> Un grazie a Francesca per le generose discussioni, e per il prestito di fotografie e di articoli; cito specialmente i suoi studi del 2007, 2008, 2010, 2014, 2016, e l'ultimo ancora in corso di stampa (Manzari c.s.); si veda anche Caldelli 2012. Su Bonifacio IX, lo studio fondamentale è quello di Arnold Esch (1969), che è poi tornato più volte sull'argomento, in scritti sempre molto chiari e utili (ad esempio Esch 2000 e 2007).
- <sup>70</sup> *Il pontificale di Bonifacio IX* 2007.
- <sup>71</sup> In generale, i primi due decenni del secolo sono saltati a piè pari negli studi sul Quattrocento romano, che iniziano da Martino V: per esempio Pinelli 1987; Cavallaro 1996, 77 (che cita solo l'affresco dei Materassai); Guarino 2004; Strinati 2008.
- <sup>72</sup> Vorrei dire grazie a Walter Angelelli e Matteo Mazzalupi per i fitti scambi di opinioni e l'aiuto durante tutta l'ultima parte di questo lavoro; senza di loro quali interlocutori i mesi conclusivi di questo volume sarebbero stati ancora più difficili.
- <sup>73</sup> È sufficiente pensare al modo in cui Eugenio IV manovrò la congregazione di Santa Giustina, e il fenomeno dell'Osservanza, per cui mi limito a citare Zarri 1984 e Rubinstein 1989. Per Subiaco e Montecassino, faccio riferimento a quanto da me scritto in Romano 1992, 379 ss.; e su Subiaco, ora Cerone 2015.
- <sup>74</sup> Barclay Lloyd 2012 e 2015.
- <sup>75</sup> Cfr. Romano 2008b e Id., in *Corpus V* → 49.
- <sup>76</sup> Esch 1972; Manzari c.s., 421.
- <sup>77</sup> In assenza di una riconsiderazione soddisfacente e approfondita del cantiere orvietano nella seconda metà del secolo, rinvio l'inquadramento storico a Regni 2007; per uno sguardo d'insieme, Fratini 2007; in particolare per Ugolino di Prete Ilario, Zimeri Cox 1976, James 2016.
- <sup>78</sup> Stessa situazione, se non peggiore, che per il duomo; oltre al citato saggio di Fratini 2007, si veda per ora la piccola guida pubblicata dopo i lunghi restauri alla chiesa, *La chiesa di San Giovenale* 2014.
- <sup>79</sup> Sulla pittura orvietana esiste un nucleo di studi ormai piuttosto lontani ma fondatori: Previtali 1966; Donati 1969, che partono tutti da Longhi 1962. Nel mutare delle attribuzioni, resta molto importante Boskovits 1973. In relazione a San Sisto, segnalo l'attribuzione a Jacopo di Mino del Pellicciaio dell'affresco di Magione (Lunghi 2011), del 1371.
- <sup>80</sup> In attesa dell'imminente monografia di Gail Solberg, Symeonides 1965, 79 (1420 ca.). Gail Solberg ha accettato la mia attribuzione del tabernacolo Brancaccio (Solberg 2015) preferendo tuttavia una data un po' più avanzata, attorno al 1420. All'autore del trittico di Matelica, commissionato dal cardinal Brancaccio che vi è ritratto, Andrea De Marchi (1998d) plausibilmente accosta il dittico diviso tra il Louvre e la Pinacoteca Vaticana, in cui compare la rara santa Marmenia, il cui culto è attestato a Roma in San Lorenzo in Panisperna. Il dato, pur giusto, non ci è sembrato sufficiente per attestare con qualche solidità la provenienza del dittico dalla chiesa romana, e quindi per includere l'opera in questo *Corpus*.
- <sup>81</sup> A fronte di chiese e conventi ospitali e generosi, in altri casi ci è stato difficile lavorare e avere informazioni esaustive; sul versante del restauro, Santa Passera (→ 33, → 77) è oggi inguardabile, gravi perplessità suscita la Madonna di San Paolo alla Regola (→ 60); ho ricordato il collegio di Sant'Alberto, dove del prezioso crocifisso dipinto (Quadri, in *Corpus V*, 305-307) ci venne negata (per citofono) l'esistenza. E speriamo che la nostra pubblicazione possa essere uno strumento in mano alle autorità di tutela, visto che il patrimonio non è infinito e a toglierne via via delle briciole si rischia di perdere tutto il tessuto.
- <sup>82</sup> Ribadiamo la pertinenza almeno cronologica del nome di Salli e della sua provenienza celanese in rapporto al cantiere tardo gotico della basilica. La trascrizione della data come '1316' invece che '1416' nella recente edizione

del manoscritto di Mellini (Mellini ante 1667 [2010]) è infatti errata, come abbiamo verificato direttamente sul manoscritto (→ 111)

<sup>83</sup> Su Cori, Petrocchi 2013a.

<sup>84</sup> Vázquez Santos 2008; Federici 2010; su questa vicenda sono stati preziosi i contributi di Matteo Mazzalupi, Walter Angelelli e Beatrice Cirulli.

<sup>85</sup> Curcio 1992.

<sup>86</sup> Internullo 2016, con bibliografia; sul versante specificamente storico-artistico, Romano 2006a.

<sup>87</sup> Baxandall 1964.

<sup>88</sup> La questione è ovviamente complessa: per i possibili disegni pisanelliani rimando a De Marchi 1992, 206-207.

<sup>89</sup> Tintori-Borsook 1966; Frosinini-Monciatti 2011.

<sup>90</sup> Christiansen 1982; De Marchi 1992, 198-199; Id. 2006a, 297.

<sup>91</sup> Su Arcangelo di Cola, Chiarini 1961; Marchi 2002, 178.

<sup>92</sup> Rimando alla bibliografia delle schede per tutta la lunga discussione sul 'cantiere' del trittico tra Masaccio e Masolino; sull'ipotesi, spesso avanzata e qui non accolta, che l'idea certo estremamente innovativa della *Crocifissione* di San Clemente debba spettare a Masaccio; e sul trasferimento della paternità del ciclo orsiniano da Masolino a Leonardo da Besozzo, che firma la copia nel manoscritto Crespi.

<sup>93</sup> Sulla veduta di Roma, Amberger 2003, 237-240.

<sup>94</sup> Sulla veduta di Roma di Castiglione Olona mi sembra che le considerazioni di Carlo Bertelli (1997, 104-105) rimangano le più intriganti e acute. Nella scheda (→ 125) si veda ogni altro riferimento bibliografico.

<sup>95</sup> Celenza 1996 e 2013.

<sup>96</sup> Celenza 1996, 278.

<sup>97</sup> L'idea era nata da Nicolò Niccoli che per testamento, nel 1437, aveva lasciato i suoi libri a Cosimo chiedendogli di aprirli allo studio degli «uomini fiorentini». Kent 2000 [2005], 46 e 234.

<sup>98</sup> Cfr. più sopra in questo saggio e Internullo 2015 e 2016.

<sup>99</sup> Troncarelli 1998, 39 ss. per la discussione sui codici rintracciati e la bibliografia precedente. Per quanto non del tutto certo, il rapporto di filiazione tocca anche il magnifico *Codex Amiatinus* (BML, Cat. Sala Studio 6).

# 1. JACOPO TORRITI (?). LA TAVOLA CON SANTA LUCIA E DONATRICE DA SANTA LUCIA IN SELCI

Tempera su tavola, cm 170 × 64

Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. MG 1302

Nono decennio del XIII secolo

La figura della santa campeggia assolutamente frontale e stereometrica occupando interamente l'altezza della tavola, il cui fondo oro è interrotto solo dalla striscia scura in basso, simulante il terreno [1]. È abbigliata da basilissa, con corona tempestata di pietre e perle e con *pendulae*; altri gioielli decorano al collo e alla vita la dalmatica verde scuro, dalla quale fuoriescono le lunghe maniche di una tunica marrone, anch'essa ingioiellata ai polsi. Un ricchissimo bordo che finge preziose placche rettangolari in rosso e marrone segue tutto il profilo della dalmatica che la santa afferra con la mano sinistra, reggendo anche i lembi del manto rosso che la avvolge completamente; l'altra mano è sollevata e sostiene una lampada. Il manto invece non reca la minima decorazione, e sembra valere solo per il timbro ricco e caldo del colore. Dagli angoli alti della tavola volano due angeli turiferari che convergono verso la sua testa. In basso a sinistra, minuscola, inginocchiata e vestita di scuro con un fazzoletto bianco sulla testa, la donatrice, Angela, moglie di Oddone Cerroni (*Ischr.* 2). Il pannello ha ancora la cornice lignea originale, che su tre dei quattro lati (non sull'inferiore) ha mantenuto la decorazione originale a piccoli fregi vegetali, che sul lato superiore si alternano a buchi nei quali erano presumibilmente contenute pietre dure o vetri colorati. La presenza di quattro cardini sui lati lunghi rende semplice immaginare che l'opera fosse originariamente un trittico, e questo pannello fosse quello centrale.

## Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, ai lati del capo di santa Lucia, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere nere su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

S(an)c(t)a | | Lucia

2 - Iscrizione di committenza, disposta all'interno dell'area illustrata, in basso a destra della veste di santa Lucia e sopra il capo della donatrice, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su cinque righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

Angila / uxor Odonis / Cer/ro/nis

(S. Ric.)

## Note critiche

Il dipinto è stato donato al museo dal generale de Beylié: il catalogo del 1901 lo registra, ma non quello del 1909, il cui autore è appunto il generale De Beylié (De Beylié 1909). È possibile che al dipinto non fosse allora annessa particolare importanza, tant'è vero che nel successivo catalogo del 1911 viene classificato quale «ex-voto normanno» (in Mongellaz 1988, 109). La provenienza da Santa Lucia in Selci è attestata da una carta incollata sul retro della tavola, dove si legge «Questa immagine stava nella Chiesola antica di S.a Lucia in Selce dove fece molti miracoli nel tempo che fu sachegiata Roma dalli Visigoti e avanti (?) vi era, che sono anni quasi 400 e l'immagine la fece fare Angela Cerrone»: la scritta è della fine del Settecento. La notizia circa la provenienza riceve ovviamente un'ulteriore



1

conferma dal soggetto del dipinto, Lucia, santa eponima della chiesa romana situata nella zona della Suburra, oggi quartiere Monti. La chiesa, diaconia fondata da Onorio I – la coincidenza con altre fondazioni di Onorio, intese a celebrare figure di santità femminile, come sant’Agnese, è interessante – è titolo cardinalizio, la cui prima notizia dà come titolare dal 1192 al 1201 Cencio, futuro Onorio III; secondo la Coor-Achenbach (1953), a tutt’oggi lo studio migliore sulla tavola, Innocenzo IV (1243-1254) avrebbe dato incarico al cardinale Stefano Conti di restaurarla. Altro nome rilevante è quello di Francesco Napoleone Orsini, titolare dal 1295 al 1312, anno della morte; il titolo è menzionato nel suo sigillo (Gardner 2013, 187; Eubel 1913). L’aspetto tardo medievale e rinascimentale dell’edificio ci sfugge completamente, svanito sotto il rifacimento barocco: Francesco Albertini (1510 [1886], 74) vide «*picturae animalium aviumque ac si musivo et pictura essent depicta visuntur, spolia templorum et thermarum Roman.*», uno squarcio meraviglioso sulla sopravvivenza di arte antica negli edifici medievali romani. La presenza dei cardini sui lati lunghi assicura che la tavola era la parte centrale di un trittico, con ai lati, probabilmente, storie della vita della santa; la chiusura degli sportelli è verosimilmente all’origine dei danni apportati lungo tutta la linea mediana della tavola (Mongellaz 1988). Il trittico è stato considerato omogeneo ad altre produzioni laziali, quali il trittico di Trevignano; per le ornamentazioni sulla cornice sono stati richiamati gli esempi del tabernacolo del Redentore a Santa Maria Maggiore di Tivoli e delle tavole mariane di Santa Maria Maggiore e Santa Maria del Popolo (→ 25) (Coor-Achenbach 1953). Nel complesso, si trattava di un oggetto imponente, largo circa due metri e largo 1 metro e 70; non sappiamo quale ne fosse la collocazione, che poteva anche essere l’altar maggiore della chiesa, dimensionalmente non grande ma prestigiosa. Fu il frutto di una committenza di alto livello, giacché la signora Angela era moglie di Oddone Cerroni, quindi di una delle più importanti famiglie di questa regione di Roma. Poco credibile ormai la vecchia idea che Pietro Cavallini appartenesse alla famiglia (Ferri 1903), resta invece del tutto vero che i Cerroni possedevano le due torri attigue alla chiesa di Santa Lucia, e che probabilmente queste strutture erano parti di un complesso residenziale della famiglia, competitivo con quelli di altri nuclei familiari insediati nell’area tra il Quirinale e il Laterano: in particolare gli Annibaldi, fino al 1296 proprietari della Torre delle Milizie, poi sostituiti dai Caetani, i Conti, alla Torre dei Conti, i Colonna al Quirinale (Tomassetti 1908 [1990], Cusanno 1989). La chiesa doveva funzionare quasi come una cappella palatina, e si comprende dunque il motivo del generoso interessamento della signora Angela per la santa titolare. Nel 1320 il catalogo di Torino attesta che la chiesa, titolo cardinalizio, «*habet clericos V*»; a metà secolo c’erano forse monache benedettine, prima non testimoniate (Barry 2003, 129). Che alla chiesa cardinalizia fosse ‘appoggiato’ un monastero sembra del tutto plausibile. A committenza ‘alta’ fa facilmente riscontro un’esecuzione ‘alta’, e il nome di Jacopo Torriti ben consona con questo registro di produzione molto nobile. Il dipinto ha una cifra implacabile nella scelta dell’isometria assoluta, con la figura così rigorosamente calcolata attorno all’asse centrale che congiunge, in una sequenza di forme geometriche iterate e regolari, il grande gioiello alla sommità della corona, il volto a goccia, le pieghe delle vesti; la

parte alta del dipinto è sostenuta da un tracciato geometrico a cerchiature concentriche, sul cui andamento si dispongono le decorazioni dello scollo dell’abito, la collana, l’aureola, e anche le linee segnate dai simmetrici angeli turiferai. Una tendenza, quella a comporre sulla base di un tracciato geometrico facilmente riconoscibile ma mascherato dalle figure e dagli elementi rappresentati, che si ritrova ad esempio nel Niccolò III che offre la cappella al Sancta Sanctorum, dove la semilunetta è formata dalla sequenza delle braccia degli Apostoli e del pontefice offerente (Romano 2001-2002); o nell’attiguo *Cristo in trono*, con il quale le affinità sembrano davvero molto marcate. L’accostamento con gli affreschi del Sancta Sanctorum (Romano, in *Corpus V* → 60) introduce al complesso discorso della formazione di Jacopo Torriti e delle componenti della sua cultura. L’altro confronto che la tavola di Grenoble impone è infatti quello con il mosaico di facciata di Santa Maria in Trastevere (Quejio, in *Corpus V* → 7 e 57), dove le caratteristiche di stile sono meno raffinate, ma dove le ultime tre figure furono aggiunte da un artista strettamente torritiano (→ 24 c). Né è impossibile aggiungere a questa catena il caso delle sante vergini realizzate a mosaico da Torriti, all’esterno dell’abside di Santa Maria Maggiore (→ 16 b). Per il gonfio manto rosso, può anche venire in mente la *Crocifissione* di San Silvestro in Capite (Romano, in *Corpus V* → 69), mentre una forte stereometria è nella figura di santa Barbara martire nell’omonima cappella dei Santi Quattro Coronati (Romano-Quadri, in *Corpus V* → 64). Siamo, in sostanza, in un tratto di cultura romana il cui arco temporale si estende per circa quindici anni, dal 1280 al 1295 (annoto per dovere di completezza l’opinione di Barry 2003, 138, che trova un “Odo” Cerroni tra 1348 e 1387 e quindi – dal momento che Angela era *uxor* e non *vidua* – assegna questa cronologia al dipinto dopo aver molto vagato tra Torriti, Cavallini e loro seguaci). La *Santa Lucia* di Grenoble sembra pochissimo toccata – forse nel manto rosso – da tutto il versante più volumetrico e ‘mediterraneo’ della pittura torritiana, che pure affiora già nel Sancta Sanctorum e arriva poi a un grado di raffinatezza suprema in Santa Maria Maggiore; né sceglie le silhouettes gonfie e ricche delle sante della facciata di Trastevere. Se la si considera un’opera di ‘ambito’ torritiano, la si giudica quasi automaticamente opera tarda e di riflesso; laddove per qualità e destinazione, essa può agevolmente essere considerata un’opera chiave per la definizione della pittura romana negli anni in cui Torriti si sganciava dai modelli prevalenti nel Sancta Sanctorum, ed evolveva verso le opere tarde del Laterano e della basilica liberiana.

#### Bibliografia

Bernard 1901, 160 nota 467bis; Bernard 1911, 155 nota 543; Hülsen 1927 [2000], 306; Armellini-Cecchelli 1942, I, 273-274; Coor-Achenbach 1953, 247-257; Kaftal 1965, col. 704; Hetherington 1984, 95-98; Bellosi 1985, 113-114; Mongellaz 1988, 109-110; Tomei 1990a, 67; Barry 2003, 132-139; Tosatto 2004, 10; Ciofetta 2005, 20-25; Bal-Herbelin-Klein 2010, 24; Schmitz 2013, 17-18; Bernard 2015, 28.

Serena Romano

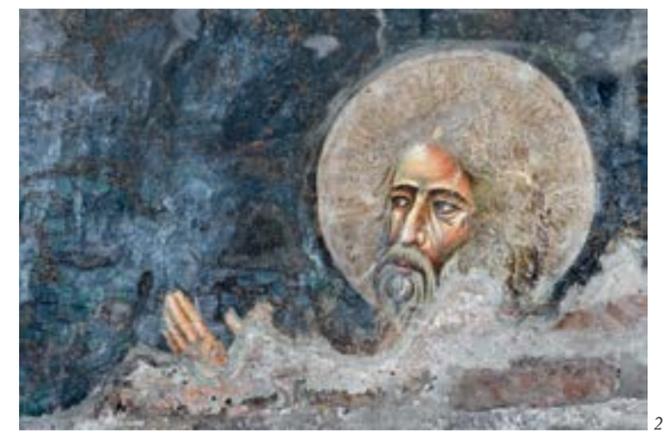
## 2. LA VERGINE, IL BAMBINO E UN SANTO NELLA CAPPELLA DI SANTA BARBARA AI SANTI QUATTRO CORONATI

Nono decennio del XIII secolo

I dipinti occupano la conca dell’absidiola orientale della cappella [1]. Estese lacune ne intaccano la superficie pittorica e tutta la parte bassa della composizione è ormai perduta a causa dell’introduzione di una finestra che fu eliminata durante i restauri condotti da Muñoz (1914, 37). La Vergine, seduta in posizione frontale, tiene il Bambino seduto in grembo e gli poggia una mano sulla spalla. Porta un manto blu che le copre anche il capo. Il Bambino indossa una veste celeste e alza la mano destra in segno di benedizione, mentre con la sinistra stringe il libro. La struttura su cui siedono, ormai non più visibile, non era provvista di schienale; tuttavia, una sorta di mandorla rossa circonda le figure ritagliandole dal blu dello sfondo. Il volto e parte della mano di una figura maschile aureolata con lunga barba e folti capelli bianchi sono ancora visibili a sinistra della Vergine [2]. Il culmine della conca absidale è coperto da un ventaglio verde rosa e ocra – erede della *camera fulgens* – dal quale pendono file di perle bianche.

#### Note critiche

L’esecuzione delle pitture seguì probabilmente di qualche decennio gli interventi architettonici eseguiti nel corso del XIII secolo quando la cappella – originariamente connessa alla basilica carolingia di Leone IV – fu messa in relazione con il chiostro: l’apertura di un ingresso sul lato ovest della cappella, in sostituzione del primitivo ingresso a nord che dava sulla basilica, portò a uno spostamento dell’asse dell’ambiente che fece dell’absidiola orientale il nuovo fulcro (Thunø 1996a, 21; Barelli 2006, 41-42 e Id. 2009, 64-66). Che il rivestimento pittorico sia stato fatto nella volontà di valorizzare la modifica strutturale attuata qualche tempo prima, pare dimostrato anche dalla presenza del ventaglio multicolore che rinviando alla configurazione delle composizioni absidali dell’epoca, pare volerne conferire la stessa dignità (Thunø 1996a, 21). La collocazione delle figure molto in alto nella conca e nell’emiciclo absidale è forse indice di un’impaginazione che prevedeva un esteso *velarium* nella metà inferiore della parete [1], analogamente a quanto avviene nei dipinti della nicchia del Tempio di Romolo (Quadri, in *Corpus V* → 44c) o sui muri di riempimento della ‘quarta navata’ di San Saba (Quadri, in *Corpus V* → 66). Alcune caratteristiche del linguaggio del pittore dei Santi Quattro Coronati sono ancora legate all’orizzonte artistico della fine degli anni Ottanta del Duecento. La tipologia facciale del santo della cappella di Santa Barbara [2] rinvia a quella del monaco che affianca la Vergine con il Bambino – identificato con san Saba – nei dipinti della ‘quarta navata’ di San Saba (Quadri, in *Corpus V* → 66): ambedue genericamente bizantineggianti, con volto allungato, bocca e mascella prominenti, occhi a mandorla profondamente segnati. Tuttavia, rispetto al volto di Saba, l’incarnato del santo di Santa Barbara appare più minuziosamente condotto: le pennellate verdi, bianche e rosse formano una trama fittissima di ombre e di luci, conferendo al volto una tridimensionalità più marcata che suggerirebbe una cronologia un poco più avanzata nel tempo. La Vergine, per il volto rotondo e gli occhi a mandorla particolarmente allungati [1], richiama fisionomie del primo Cavallini, come quella di san Giorgio nell’abside di San Giorgio al Velabro (→ 3). Da quel che ancora si riesce a scorgere tra le abrasioni della superficie pittorica di entrambi gli episodi pittorici, simile appare anche la resa degli incarnati, che diversamente da quella del santo discussa sopra, sembra eseguita attraverso zone di colore che si fondono le une nelle altre. L’ipotesi di Thunø (1996a, 20-21) di vedere nella Vergine e il Bambino la ridipintura di un precedente strato pittorico contemporaneo all’edificazione della chiesa nel IX secolo e ai resti di decorazione pittorica raffiguranti due figure – di cui un santo



in paludamento vescovile – che ancora si scorgono nell'abside meridionale, è seducente, ma non supportata da evidenze materiali di alcun tipo. La postura frontale, che secondo Thun rinvierebbe alle Vergini regine romane del IX secolo – come quella di Santa Maria in Domnica – e la distinguerebbe dalle Vergini degli ultimi decenni del Duecento, invece solitamente rappresentate di tre quarti, farebbe effettivamente pensare che il pittore duecentesco riprendesse un'iconografia più antica, come d'altronde era forse già avvenuto in esempi precedenti, ad esempio nel mosaico nella nicchia del sacello di San Zenone a Santa Prassede (Queijo, in *Corpus V* → 29). Tuttavia, l'analisi degli intonaci non permette di scorgere il palinsesto pittorico proposto da Thunø, secondo il quale solo il volto e le mani della Vergine e del Bambino sarebbero il risultato di un rifacimento radicale, mentre le vesti sarebbero

state semplicemente ridipinte di blu (*ibid.*, 21). Se, insomma, la differenza tra il gruppo con la Vergine e il Bambino e il santo può essere imputabile a modelli diversi, non sussistono prove che parte di questi modelli sopravviva al di sotto dello strato pittorico duecentesco.

#### Bibliografia

Muñoz 1914, 37; Di Cederna 1950, 73-77; Apollonj Ghetti 1964, 68; Boskovits 1973, 34 nota 48; Buchowiecki 1974, 698; Caraffa 1979, 43; Carletti 1979, 24; Barberini 1989, 52; Thunø 1996a; Barelli 2006, 42; Barelli 2009, 66.

Irene Quadri

### 3. PIETRO CAVALLINI. LA DECORAZIONE PITTORICA DELL'ABSIDE DI SAN GIORGIO IN VELABRO

1288-1289



Pur molto danneggiato, e in particolare mutilo di tutta la parte inferiore, l'affresco del Velabro è ancora ben leggibile [1]. Sul fondo azzurro si stagliano cinque figure, frontali e stanti. Al centro il Cristo, con un braccio levato e un *rotulus* chiuso nell'altra mano; tunica e manto sono di colore giallo [2]. Alla sua destra è la Vergine, con un manto porpora in origine certo coperto ad azzurrite, leggermente rivolta verso il Cristo, e con il gesto d'intercessione [3]. San Giorgio, in vestito militare, regge uno stendardo bianco con una croce rossa; accanto a lui, un cavallo bianco con la testa un po' inclinata verso il santo [4]. Sulla destra appare san Pietro, anch'egli leggermente rivolto verso il Cristo, e anch'egli con una mano levata e nell'altra le chiavi e il *rotulus* [5]. Accanto a lui san Sebastiano, barbato e vestito da soldato, con una lancia nella mano destra e uno scudo rotondo

nella sinistra [6]. Il fregio che incornicia l'abside è completamente rifatto, così come vari elementi iconografici di cui è difficile dire se erano presenti nell'abside duecentesca; il globo sul quale si tiene il Cristo, la palma accanto alla Vergine e la zampa levata del cavallo.

#### Note critiche

Dopo la scoperta degli affreschi cavalliniani di Santa Cecilia (→ 12), quelli del Velabro, tradizionalmente attribuiti a Giotto (Torrigo 1635, 163-164; Nibby 1838-1841, I, 234-235; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903-1914], I, 95; Bleser 1878, 218; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 414-415) sono stati unanimemente inclusi tra le opere autografe di Cavallini, e questo per ragioni sia





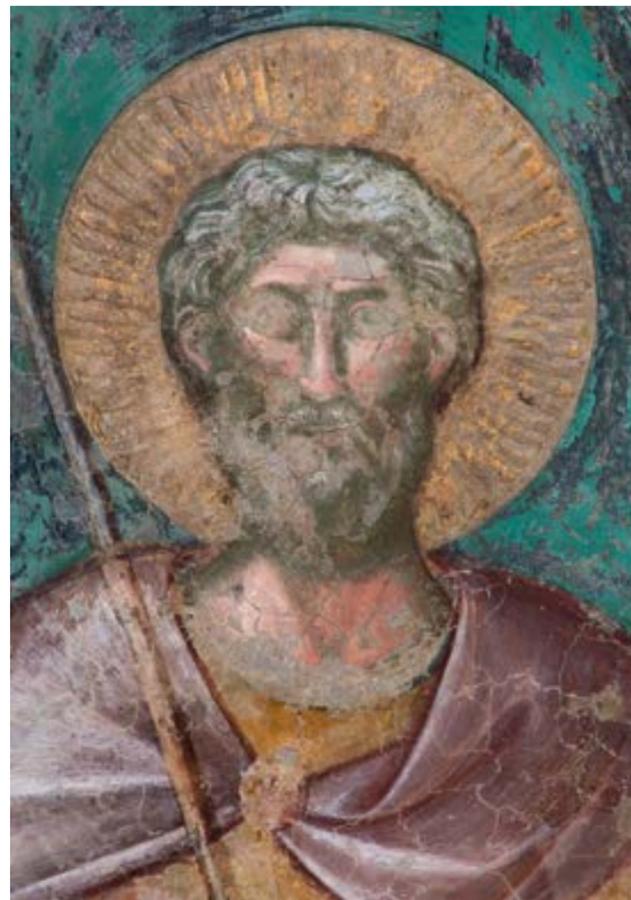
3



4



5



6

stilistiche che tecniche (uso delle giornate e dell'arriccio). Fanno eccezione Venturi 1907, White 1966, Lavagnino 1953, Matthiae 1972, che pensano all'opera di un collaboratore. L'attribuzione a Giotto si legava al fatto che la committenza dell'affresco era tradizionalmente riferita, già a partire dal Grimaldi (1603, BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r-v) a Jacopo Stefaneschi, cardinale di San Giorgio al Velabro dal 1295 e grande committente di Giotto (→ 53, → 61, → 62). Tuttavia, e nonostante che l'ipotesi Stefaneschi mantenga tuttora un buon grado di plausibilità, desta qualche sospetto l'assenza, nella composizione, della figura del cardinale, il quale invece non mancava mai di farsi ritrarre nelle opere da lui commissionate (→ 53, → 61), e di san Giacomo, il suo santo eponimo. In assenza di dati documentari, si è dunque invece pensato a Pietro Peregrino, milanese, cardinale di San Giorgio al Velabro dal 1288 al 1289 (Gardner 1980, 257; Id., in discussione alla relazione di Bellosi 1983, 135; Boskovits 1983, 300; Romano 1984, 234; Strinati 1987, 63; Tiberia 1996, 139). Canonico di Notre-Dame de Paris dal 1273, Peregrino divenne vice cancelliere della Chiesa Romana nel 1276. Niccolò IV lo nominò cardinale di San Giorgio al Velabro nel 1288, conservando così la percentuale di presenza milanese in seno alla Curia dopo la morte del cardinal Casate; lo fece anche protettore degli Umiliati, lombardi all'origine. Nel luglio 1289 Peregrino passò però al titolo di San Marco, che terrà fino al 1295 (Paravicini-Bagliani 1970, 116-117; Tartari 1996). Una committenza di Peregrino spiegherebbe, per ovvie ragioni di omonimia, la presenza di san Pietro nella *Deesis*, al posto del Battista (Gardner 1980, 257; Id., in discussione alla relazione di Bellosi 1983, 135); la *Deesis* così corretta funzionerebbe anche come una sorta di citazione di quella della facciata di San Pietro, realizzata sotto Gregorio IX (1227-1241) (Queijo, in *Corpus V* → 19). A una

committenza 'milanese' potrebbe alludere anche il dettaglio dello stendardo in mano a san Giorgio, in realtà molto raro al posto della lancia o dello scudo. Lo stendardo bianco o argenteo con una croce rossa è invece il *Vexillum publicum* del Comune di Milano e sarà poi scelto come simbolo crociato (Bologna 1981, 9-12). Per quanto 'stretta', una datazione tra 1288 e 1289 spingerebbe a riconsiderare il percorso artistico di Pietro Cavallini, che inizierebbe quindi la propria carriera da un'opera destinata a un'ex-diaconia greca, situata per di più in una zona della città anch'essa fortemente marcata da presenze greche (Strinati 1987, 65; Tiberia 1996, 139-141; Pierdominici 2002, 17-18). Un inizio che consonerebbe con la genesi stilistica del pittore, ancora problematica, ma impregnata di *maniera greca* (Ghiberti-Bartoli 1998, 87, Matthiae 1972). L'affresco è oggi mutilo, e ha subito molti danni a causa delle infiltrazioni di umidità. Ma mostra ancora una redazione pittorica che procede per sottilissimi tocchi di pennello, dalle zone di ombra più profonda ai rialzi via via più chiari che mettono in luce le parti a rilievo. Questo tipo di chiaroscuro sembra far sorgere le figure dalla superficie senza scavarla in profondità. La volumetria dei corpi è segnalata dai contrasti cromatici con il fondo e, nei volti, per il leggero scorcio contro le aureole (Strinati 1987, 68). Lo schema della composizione discende da quello paleocristiano dei Santi Cosma e Damiano – la chiesa è d'altronde a poca distanza dal Velabro. Resti di una decorazione anteriore a quella cavalliniana sono stati individuati durante il restauro del 1979-1980 (*Int. cons.*), confermando così la notizia del *Liber Pontificalis* circa una grande campagna di ricostruzione e ridecorazione della chiesa sotto Gregorio IV (827-844; LP II, 76, 79-80). È quindi possibile che Cavallini abbia ripreso, in tutto o in parte, lo schema decorativo carolingio, a sua volta

verosimilmente ispirato ai prototipi paleocristiani, certo al fine di mettere in valore le radici antiche della chiesa. La diaconia greca era sempre stata dedicata al cappadoceno san Giorgio, ma già forse sotto Leone II (LP I, 360), e certamente sotto Gregorio IV (LP II, 76) gli viene associato anche l'altro santo militare, Sebastiano, secondo la leggenda che vuole il corpo del santo gettato nella *Cloaca Maxima* a poca distanza dalla zona *ad Velum Aureum* (Hetherington 1979, 69). In questo quadro iconografico sostanzialmente arcaizzante, la presenza del cavallo nell'affresco è una vera novità. Matthiae (1972, 117) lo ha accostato all'altro innovativo Tiburzio (Valeriano secondo Pace 1993a, 390-391) che appare a cavallo nel ciborio arnolfiano di Santa Cecilia in Trastevere (1293). Marina Falla Castelfranchi (2007), più recentemente, sottolineava come il san Giorgio del Velabro, in piedi accanto al suo cavallo, sia più vicino all'iconografia dei Dioscuri che a una statua equestre, tanto più perché sia il santo soldato, che i Dioscuri, appaiono nel ruolo di difensori degli eserciti. I due templi dedicati ai Dioscuri erano molto vicini al Velabro, uno sul Foro e l'altro ai bordi del Circo Flaminio, dal quale provengono le statue del Campidoglio (*Castores* 1994). Nell'impianto generale come nei dettagli, dunque, l'iconografia dell'abside sembra profondamente radicata nell'identità culturale e culturale della zona in cui sorgeva la diaconia. Peregrino – se fu lui il committente – vi sottolineò anche la propria, milanese.

#### Interventi conservativi e restauri

1500-1600 ca.: probabile restauro e vaste integrazioni nella metà inferiore dell'affresco (Giantomassi 1987b, 54; Strinati 1987, 86 nota 18).  
1825: essendo l'affresco in cattivo stato e molto ridipinto, il

canonico Antonio Santelli chiede un intervento all'ispettore delle Pitture Pubbliche Vincenzo Camuccini. Restauro effettuato dal pittore Candida (ASR, Camerlengato II, tit. IV, b. 158, fasc. 295; Giacomini 2007a, 270).  
1909-1910: restauro dell'affresco (CBCR 1937, I, 246). I documenti di restauro, notoriamente conservati all'Archivio Centrale dello Stato, (AA.BB.AA., I Divisione, 1908-1924, b. 537) non sono rintracciabili, e la busta 537 è vuota.  
1924-1925: nuovo restauro, ad opera del pittore Tito Venturini Papari (ACS, AA.BB.AA., II Divisione, 1924-1928, b. 184). Durante i lavori sotto il pavimento medievale dell'abside vengono ritrovate tessere musive appartenenti, secondo Muñoz, alla decorazione absidale anteriore (Muñoz 1926, 33; CBCR 1937, I, 260 nota 3). Ipotesi scartata durante gli interventi del 1979-1980 (Giantomassi, 1987b, 62).  
1979-1980: intervento di consolidamento e pulitura di Carlo e Donatella Giantomassi (SBAS-Roma, perizia 21, 15 febbraio 1980); scoperta di resti di intonaco sottostanti l'affresco e appartenenti alla precedente fase decorativa (Giantomassi 1987b, 58-62).  
28 luglio 1993: una bomba distrugge quasi completamente il portico e danneggia le murature della chiesa. Durante il restauro che segue all'attentato, l'affresco viene di nuovo restaurato da Carlo e Donatella Giantomassi (Strinati 2002, 70).

#### Documentazione visiva

Incisione, in Fontana 1833-1855 [1889], I, tav. XLVIII; Johann Anton Ramboux (†1866), acquarello, Düsseldorf, Kunstmuseum Kupferstichkabinett, inv. 175; fotografie (1897-1898), ICCD-GFN, C 218-222; fotografie (1940-1970), Bologna, Fototeca Zeri, 8202-8210, 8224-8229, 12178.

### Fonti e descrizioni

Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r-v; Ugonio 1588, 21; Mancini 1625 ca. [1923], 64; Torrigio 1635, 153, 163-164; Crescimbeni-Baldeschi 1723, 232-233; Di San Pietro 1791, 80-81.

### Bibliografia

Fontana 1833-1855 [1889], I, 32-33; Nibby 1838-1841, I, 234-235; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903-1914], I, 95; Bleser 1878, 218; Müntz 1881, 133; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 414-415; Clausse 1893, II, 473-474; Hermanin 1902, 97-99; Marucchi 1902, 269; Angeli 1904, I, 160; Pératé 1906, 446-447; Aubert 1907, 74; Venturi 1907, 151-153; Sabatini 1908, 4-5; Wilpert 1916, II, 1004; Lothrop 1918, 85-86; Muñoz 1921, 211-212; Van Marle 1921, 234, 237-238; Van Marle 1923-1938, I, 508, 519-520; Hermanin 1924, 158-159; Thynne 1924, 169-170; Busuioceanu 1925, 346-348; Lavagnino 1925, 391; Vitzthum-Volbach 1925, 212-213; Muñoz 1926, 17; Hermanin 1927, 141; Toesca 1927, 987; CBCR 1937, I,

248; Coletti 1937, 127-128; Lochoff 1937, 260; Boyer 1938; Toesca 1941, 128; Armellini-Cecchelli 1942, II, 777; Hermanin 1945, 327-328; Lavagnino 1953, 61-62; Salmi 1955, 51; Field 1958, 56-59; Sindona 1958, 26-27; Matthiae 1966a, 213, 233; White 1966, 106-107; Giannettini-Venanzi 1967, 25, 75-79; Bologna 1969a, 117; Parsi 1969, III, 128; Matthiae 1972, 117-118; *Guide rionali. Ripa I* 1977, 66, 76; Hetherington 1979, 66-72; Gardner 1980, 257; Krautheimer 1980 [1981], 263, 278; Menichella 1980, 55; Ciardi Dupré dal Poggetto 1981, 48-49; Dykmans 1981, 85; Ragionieri 1981, 463-465; Bellosi 1983, 128; Boskovits 1983, 297-301; Brandi 1983b, 15; Bellosi 1985, 116; Pace 1985b; Pace 1986b, 431; Giantomassi 1987b; Guglielmi 1987; Strinati 1987; Gandolfo 1988, 331-332; Tomei 1991, 379; Sorlini 1992, 74-77; Tomei 1993; Parronchi 1994, 19-25; Tiberia 1996, 137-139; Tomei 2000a, 96-105; Pierdominici 2002, 25, 46; Fraser 2004, 43-44; Pace 2006, 320-321; Falla Castelfranchi 2007; Criscuolo 2012; Gardner 2013, 280-282; Schmitz 2013, 34-36 e *passim*.

Valentine Giesser

## 4. LA VERGINE CON IL BAMBINO IN SAN GIOVANNI CALIBITA

Dipinto murale staccato, cm 85 × 120

Ultimo decennio del XIII secolo

Il brano di pittura murale medievale [1], oggi incorniciato in un monumentale altare settecentesco, è un frammento di una composizione più estesa. La Vergine indossa un manto blu con il bordo ocra che le circonda il volto; la veste rossa sottostante spunta appena all'altezza del collo e la mitella chiara è ben visibile intorno al capo. Il Bambino ha una veste bianca annodata all'altezza del collo e, poggiato su una sola spalla, il manto rosso. Entrambi i personaggi hanno l'aureola a rilievo dorata e raggiata e volgono il capo verso destra: il Bambino punta lo sguardo verso il basso. Il trono, ora color ocra, assai probabilmente in origine riproduceva il nitore delle specchiature marmoree. Dietro di esso compaiono due figure assai lacunose di angeli con veste bianca e rosata, una mano sollevata davanti al petto e l'altra stretta intorno a un'asta.

### Note critiche

Secondo la secolare tradizione che l'accompagna, l'immagine era originariamente collocata all'esterno, sotto un arco in una piccola strada che scendeva dal ponte Fabricio – che conduce all'Isola Tiberina dal lato di Campo Marzio – e correva lungo l'argine del Tevere accanto alla chiesa di San Giovanni Calibita. Sfuggita alla piena del Tevere del 1557, dopo l'evento sarebbe stata trasferita all'interno della chiesa e venerata con il titolo di Santa Maria della Lampada, poiché mentre era sommersa dalle acque la lanterna che le ardeva davanti era prodigiosamente rimasta accesa (Bombelli 1792, II, 97-99; Marchetti 1797, 113-114; Parsi 1939, 144-145; Huetter-Montini 1956, 9). All'interno dell'edificio fu sistemata in una cappella sulla parete a destra dell'ingresso che fu mantenuta nel rifacimento della chiesa del 1640, a seguito del quale venne però a trovarsi a un livello inferiore rispetto al piano pavimentale alzato di quota (*ibid.*, 23; *Arte e storia nella chiesa di San Giovanni Calibita* 1982, 124). Il resoconto di una visita apostolica del 1699 attesta che a quella data la cappellina era stata sostituita da un altare alla stessa altezza della chiesa, mentre l'altare monumentale che inquadra oggi il dipinto fu realizzato nel 1741, nell'ambito di una nuova campagna di restauri nell'edificio (Huetter-Montini 1956, 26, 60). La lettura delle fonti sei e settecentesche mette in luce come la tradizione miracolosa legata al dipinto nella chiesa di San Giovanni Calibita sia stata attribuita anche a un'altra immagine della Vergine

con il Bambino, che le monache benedettine cui fino al 1573 fu affidata la chiesa dell'Isola Tiberina avrebbero portato con loro trasferendosi prima a Sant'Anna de' Funari (Martinelli 1653, 125; Carocci 1729, II, 178-190; Bombelli 1792, II, 91-96) e di lì a Santa Maria dell'Umiltà e alla Villa Mills sul Palatino (Huetter-Montini 1956, 16-22). Fioravante Martinelli, il più antico tra gli autori indicati, nelle pagine dedicate a San Giovanni Calibita chiaramente afferma che «*Hic erat Capella cum Imagine B.M. Virginis versus aquas Tiberinas, quae apud Molendinas appellabatur: et hodie colitur apud dictas moniales translatae ad S. Annam*» (1653, 125), mentre sia Carocci che Bombelli narrano il miracolo dell'inondazione in rapporto ad entrambe le immagini ed esplicitamente rivelano il proprio imbarazzo nell'attribuirlo esclusivamente all'una o all'altra (Carocci 1729, IV, 413-414; Bombelli 1792, II, 97-99). Lo sdoppiamento della leggenda aggiunge ancora un margine d'incertezza alla ricostruzione della collocazione originaria, che si fonda su questa tradizione.

Nel 1640 al frammento superstite fu applicata una coperta in metallo sbalzato che lasciava in vista i soli volti di tutti i personaggi – riprodotta in Armellini-Cecchelli 1942, II, 759 – cui nel 1664 furono aggiunte le corone conferite dal Capitolo Vaticano, scomparse nel 1796 e sostituite con nuove nel 1879 (Huetter-Montini 1956, 16, 22, 23, 63). Tutti i fregi metallici sono stati asportati nel 1942, nel corso di un intervento di restauro cui vanno ascritte anche la sostituzione con una tinta neutra dell'ampia ridipintura che caratterizzava la parte bassa del dipinto (*ibid.*, 63) e, possiamo ipotizzare, l'eliminazione del libro che Carocci (1729, IV, 414) e Bombelli (1792, II, 98) descrivono tra le mani della Vergine. Anche l'inserimento dei due angeli ai lati del trono è stato attribuito a un intervento successivo – e assegnato alla mano del Cavalier D'Arpino (1568-1640), che nella cappella della Madonna di San Giovanni Calibita aveva realizzato dipinti perduti con le *Storie della Vergine* (Huetter-Montini 1956, 24-25, 63) – ma la qualità della pittura così come rivelata dall'ultimo restauro (*Int. cons.*) ben si lega con la redazione originaria del dipinto e induce a ritenere che, come per il resto dell'opera, successive ridipinture fossero state sovrapposte alle figure presenti fin dall'origine. La loro presenza, d'altro canto, risulta del tutto ammissibile anche sotto il profilo iconografico (Romano 1992, 98) e consente di collegare



il frammento al gruppo di raffigurazioni tardo duecentesche della Vergine in trono con il Bambino cui appartengono quella del Tempio di Romolo (→ 19), quella perduta della cappella Savelli ai Santi Bonifacio e Alessio (→ 26) e la Vergine dalla *Porta Iudicii* in San Pietro (→ 27). La forma del trono marmoreo – con i pilastri quadrati e il piccolo globo che s'innesta sulla sommità – trova un parallelo nell'*Annunciazione* del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore (→ 16a), oltre che nella Madonna *Iudicii*; la severità 'torritiana' del volto della Vergine si accorda con i caratteri, già più moderni, della Madonna un tempo in Santa Maria in Cappella (→ 6) e il viso tondo del Bambino, dall'espressione grave e con le ampie stempiature sulla fronte, rimanda all'immagine analoga nell'icona di Santa Maria del Popolo (→ 25). Una datazione all'ultimo decennio del XIII secolo appare appropriata.

### Interventi conservativi e restauri

1942: intervento del quale si dà notizia in Huetter-Montini (1956, 63), eseguito da A.M. Zamponi; furono rimosse le decorazioni in metallo dorato che dal 1640 ricoprivano il dipinto, eliminate le ridipinture precedenti e ricostruita a tinta neutra la parte inferiore del frammento.

1942-1990: intervento del quale non è stata finora rintracciata documentazione, attestato dalle diverse condizioni del dipinto

nella fotografia pubblicata in Huetter-Montini (1956, fig. 11) e nell'immagine in *Edicole sacre romane* (1990, 121), queste ultime corrispondenti alle attuali.

### Documentazione visiva

Incisione, in Bombelli 1792, II, tav. tra le pp. 96 e 97; Armellini-Cecchelli 1942, II, 759; fotografia, in Huetter-Montini 1956, fig. 11.

### Fonti e descrizioni

Martinelli 1653, 125; Cecconi 1725, 441; Carocci 1729, IV, 412-416; Sindone (1756), BAV, ACSP, Madonne coronate, XXVII, f. 190; Bombelli 1792, II, 97-100; Marchetti 1797, 112-120.

### Bibliografia

Parsi 1939, 144-145, 211; Armellini-Cecchelli 1942, II, 759; *San Giovanni Calibita* 1948; Huetter-Montini 1956, 9, 16, 22, 23, 24, 26, 27, 30-31, 60, 63; *Arte e storia nella chiesa di San Giovanni Calibita* 1982, 124; Francini 1982, 69-70; Tesei 1986, 330; Odorisio 1990, 29; Romano 1992, 98; Sala 2010, 286; Schmitz 2013, 67; *Roma* 2012, 249.

Daniela Sgherri

## 5. LA MADONNA COL BAMBINO E ANGELI AI SANTI ANDREA E BARTOLOMEO GIÀ IN SANTA MARIA IMPERATRICE

Dipinto murale staccato

Ultimo decennio del XIII secolo

Sulla parete perimetrale destra della chiesa dei Santi Andrea e Bartolomeo al Laterano si conserva, a grande altezza da terra, un pannello ad affresco con la Madonna, il Bambino e due angeli [1], le cui cospicue dimensioni originali, impossibili da determinare, dovevano comunque essere maggiori delle attuali. Ridotta a un rettangolo e alla condizione di un quadro con cornice dorata assai semplice, la pittura appare malamente ritagliata e manomessa lungo tutti e quattro i lati. In alto, le tracce di una larga bordura curvilinea lasciano intravedere una terminazione centinata: fasce accostate di colore bianco, rosso e verde profilano una sezione centrale con dischi policromi, secondo un partito piuttosto consueto, sia in decorazioni dipinte, sia a mosaico, come ad esempio quelle che corrono sugli architravi di portici o altre strutture cosmatesche. Il lato sinistro della composizione appare ridotto a scapito dei gomiti di un angelo e della Vergine, rappresentata frontalmente; a destra, invece, un più drastico taglio ha privato il bambino dell'avambraccio sinistro e della mano, che doveva plausibilmente stringere un rotolo. Nella parte inferiore, infine, perdute sono anche le gambe di Gesù e la mano destra della madre, la quale doveva sfiorare le ginocchia o i piedini del figlio, secondo una variazione della iconografia canonica dell'Odigitria, riconosciuta e classificata dalla Sandberg Vavalà (1934 [1983], 29 ss.) come una tra le diverse «modificazioni» del «puro tipo».

Due angeli a figura intera spuntano in volo alle spalle della Vergine, la quale nasconde la parte terminale del loro corpo con il suo nimbo raggiato e rilevato in stucco, uguale a quello di tutte le altre figure del pannello. Poco al di sopra della testa dell'angelo di sinistra, il piccolo frammento superstite di una decorazione geometrica potrebbe aver fatto parte del bordo di un drappo o di una stoffa tesa a chiudere il fondo. Il pessimo stato di conservazione della pellicola pittorica, però, non permette di verificare l'effettiva consistenza dello sfondo, oggi apparentemente di un unico colore omogeneo.

### Note critiche

La riduzione sui quattro lati della composizione originaria impedisce di appurare se la Vergine fosse rappresentata a figura intera o – come sembra più probabile anche per il rapporto proporzionale con gli angeli – tagliata a mezza altezza; se fosse stante o seduta in trono. Le grandi dimensioni pongono diversi interrogativi anche sulla originaria collocazione del frammento, difficile da pensare sia come ornamento della lunetta di un portale, evidentemente larghissimo, sia come edicola in «un portico sulla via dei ss. Quattro» come vorrebbe Armellini-Cecchelli (1891, 114).

La più antica menzione del dipinto risale alla metà del XV secolo, quando «una bella immagine in onore della Madonna dipinta su una parete» è ricordata da John Capgrave (1447-1452 [1995], 208) nella «chiesa dedicata alla Madonna – che – si trova su un angolo della via che porta al Laterano ed è chiamata Imperatrix de Imperiali, Imperatrice dell'Empireo».

Una chiesetta, oggi scomparsa, intitolata a Santa Maria Imperatrice è effettivamente documentata nella via dei Santi Quattro Coronati, nel punto in cui la strada si congiungeva con la via di San Giovanni per poi proseguire verso la piazza di San Giovanni in Laterano. Confusa spesso con San Gregorio in Martio, la cappella mariana è riprodotta senza possibilità di equivoco in alcune piante di Roma del XVII e XVIII secolo,

prima cioè della sua distruzione, avvenuta nella seconda metà dell'Ottocento (Lombardi 1996, 269). Nel 1877, una pianta del piccolo edificio è pubblicata da Georges Rohault de Fleury (1877, II, tav. LXIV), che riproduce anche un'incisione della pittura, a quella data già ridotta allo stato odierno. Nella cappella l'assenza di un'abside rende possibile l'ipotesi che, almeno da un certo momento in poi, l'affresco decorasse la parete rettilinea contro la quale era poggiato l'altare, benché John Capgrave affermi – non sappiamo su quali basi – che alla fine del XIII secolo «la figura era dipinta sul muro all'aperto, ma non aveva nulla che la riparasse».

Grazie alle lapidi attualmente murate vicino all'affresco, sappiamo che il 12 agosto 1826 l'immagine venne spostata con rito solenne dalla chiesa di Santa Maria Imperatrice alla cappella di Santa Maria delle Grazie, nel cimitero dell'ospedale del Salvatore; e che, nel 1895, l'icona (secondo la definizione della lapide) fu di nuovo trasferita «cum aliquot lapideis monumentis» nella chiesa dei Santi Andrea e Bartolomeo, dove ancora si trovano.

L'iscrizione più antica riporta sommariamente anche la leggenda secondo la quale la Madonna avrebbe parlato a Gregorio Magno, rimproverandolo di non averle rivolto il saluto come ad altre immagini mariane incontrate sul suo cammino. In realtà Capgrave, che costituisce una delle fonti più antiche di questa leggenda, ricorda come protagonista dell'episodio papa Celestino V, il cui regno (1294) appare in effetti cronologicamente più compatibile con l'epoca di esecuzione della pittura. Già nel XVI secolo, però, protagonista del miracolo è diventato Gregorio Magno (Contarini 1569, 153), il cui nome – come ricorda Benedetto Mellini (1656, ASR, Ospedale del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, b. 409, n. 84, f. 1; Adinolfi 1857, 97) – compariva anche su una tavoletta, appesa a una cancellata di ferro della chiesa, nella quale si diceva che «Questa è l'immagine della gloriosa Vergine Maria detta S. Maria Imperatrice, quale parlò a S. Gregorio papa». Benché la tabella fosse rimossa da Alessandro VII nel 1656 (Armellini-Cecchelli 1891, 118), il suo contenuto venne riportato senza sostanziali cambiamenti in tutta la letteratura successiva, contribuendo anche in questo modo ad alimentare il culto verso l'immagine e a favorirne indirettamente la conservazione (De Rossi 1652, 485 ss.; Piazza 1690, II, 163; Cecconi 1725, 76; Venuti 1766, I, 29; Nibby 1838-1841, I, 376).

I profondi guasti della superficie pittorica compromettono in modo sostanziale la lettura stilistica dell'intero dipinto, restaurato in epoca imprecisata, ma successiva al 1911, quando si presentava completamente ridipinto, specie nei volti di Maria e di suo figlio (Lauer 1911, 78, fig. 32). Solo alcuni brani delle ali e delle vesti degli angeli (seppure non siano le risultanze di interventi di restauro antichi come quelli datati al XV secolo da Rohault de Fleury, 1877, I, 296, ma altrimenti non documentati) sembrano lasciar trapelare i modi di una pittura corporosa nei panneggi e nell'anatomia, con chiaroscuri densi. Nelle condizioni attuali le immagini appaiono al contrario ritagliate e come imprigionate in uno schema iconico, i cui modelli emergono già nel Cristo in trono del Sancta Sanctorum (Romano, in *Corpus V* → 60) e sono caratteristici delle opere più antiche di Jacopo Torriti e della sua bottega.

Il Cristo che il maestro esegue nella Volta degli Intercessori in San Francesco ad Assisi e alcuni tra gli angeli che, nella stessa campata, sono all'attacco delle vele condividono con la Madonna Imperatrice non pochi tratti, sebbene tradotti in modi più facili e corsivi: dall'ovale del volto, alla forma della



bocca, al disegno delle sopracciglia e degli occhi. Il confronto con altre opere di stretto ambito torritiano, quali la Santa Lucia di Grenoble (→1), mostra poi come, allo scorcio del XIII secolo, l'affresco partecipi appieno alla medesima congiuntura formale, caratterizzata dall'adozione di moduli compositivi geometrici, stereometricamente definiti ed esibiti.

Un contributo alla definizione dello schema iconico adottato dovette infine giungere da pitture più antiche, riprese nell'iconografia e reinterpretate dallo stesso Torriti (Romano 2001-2002). È evidente infatti che il modello a cui si rifanno gli angeli che sbucano in diagonale alle spalle della Vergine risale alla Madonna della Clemenza, ripresa dal nostro pittore forse non tanto direttamente, ma attraverso la mediazione di opere quali l'affresco nell'oratorio di San Nicola al Laterano, realizzato nel XII secolo (Croisier, in *Corpus IV* → 49). Del resto, la testimonianza di Giacomo Grimaldi, che all'inizio del '600 descrive la Madonna nella cappella lateranense come una «imaginem Deiparae Virginis imperatricis similem illi, quae est in sacello Altempiano in basilica Transtiberina», non soltanto attesta la consapevolezza del legame tra le diverse immagini, ma

apre alla possibilità che lo stesso attributo di 'imperatrice' derivi al più recente dal dipinto più antico.

### Documentazione visiva

Rohault de Fleury 1877, II, tav. LXIV.

### Fonti e descrizioni

Capgrave 1447-1452 [1995], 208; Contarini 1569, 153; De Rossi 1652, 485 ss.; Mellini (1656), ASR, Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum, b. 409, n. 84, f. 1; Piazza 1690, II, 163; Cecconi 1725, 76; Venuti 1766, I, 29.

### Bibliografia

Nibby 1838-1841, I, 376; Adinolfi 1857, 96-99; Armellini-Cecchelli 1891 [1982], 114; Lauer 1911, 78; Martini 2009-2013, 9-10.

Walter Angelli

Le pagine da 48 a 56 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

s.d. [1972], 67; Gardner 1973c, 2; Wilpert-Schumacher 1976, 23-28; Jounel 1977, 370; Bellosi 1980; Krautheimer 1980 [1981], 263, 278-280; *Guide rionali. Monti III* 1982, 28, 50-52; Gandolfo 1983; *Immagini della Gerusalemme celeste* 1983, 193-194; Valentini-Gerardi 1984, 116-121; Apollonj Ghetti 1985 [2013], 95-97, 141-146; Pace 1986b, 428-429; Warland 1986, 31-41; De Blaauw 1987 [1994], 218-219; Tomei 1987; Gandolfo 1988, 336-344; Gardner 1989b, 449-452; Jatta-Fornaciari 1989; Petersen 1989, 74-78; Tomei 1989a; Id. 1990a, 77-98; Id. 1990b; Id. 1990c, 89-94; Ciardi Dupré dal Poggetto 1991, 202-210; Menna 1991; Tomei 1991, 342-343; Giordani 1994; Pace 1996a; Boskovits 1997; Pesenti 1997, 19; Tomei 1997a, 76-79; Wollesen 1998, 109; Tomei 1999a; Andaloro-Romano 2000, 118-124; Guidobaldi 2000, 85; Tomei 2000e; Ballardini 2001; Barclay

Lloyd 2002, 41-44; Pace 2002b, 73-76; Le Pogam 2004a, 79-86; Brooke 2006, 446-448; Leardi, in *Corpus I* ( 43); Claussen 2007, 114-115; Maddalo 2007a, 427, 430; Milioni 2007, 39-40; Claussen 2008, 104-113; Iacobini 2008, 1024, 1026 nota 123; Romano 2008a, 65-66; Luciani 2009, 186-190; Poeschke 2009, 378-380; Tomei 2009c, 510; Morbidelli 2010, 44-54, 102-111; Bolgia 2012a, 158-165; Bonardi 2012, 194-197; Cooper-Robson 2013, 21-27; Gardner 2013, 257-259; Monciatti 2013, 166-167; Schmitz 2013, 45 e *passim*; Della Valle 2014, 66-68, Falsetti 2014, 68-74; Frugoni 2015, 158-162; Pace 2016, 314-316; Claussen 2016.

Valentine Giesser

## 7b. JACOPO TORRITI. IL MEDAGLIONE MUSIVO SULLA FACCIATA

Mosaico staccato (?), diametro cm 110 (?)

Inizio dell'ultimo decennio del XIII secolo

Il medaglione musivo [1] situato sul timpano della facciata della basilica lateranense è attualmente incluso in una cornice settecentesca di stucco sostenuta da due angeli. Il Cristo vi appare contro un fondo a due tonalità blu cielo, più profonda al centro con una striscia più chiara verso il bordo. Ha una veste di color rosso ocre e un manto di un colore grigiazzurro tendente al violaceo, che ne avvolge le spalle e il braccio destro levato nel gesto della benedizione. Il volto è perfettamente frontale, austero e barbato, capigliatura a filamenti dorati; lo sguardo è rivolto leggermente verso destra. L'aureola dorata ha la croce inscritta rossa ornata su ogni braccio di un grande castone quadrangolare con pietra azzurra e di quattro perle.

### Note critiche

Che il cantiere tardo duecentesco aperto da Niccolò IV nella basilica lateranense abbia toccato anche la facciata è testimoniato dall'iscrizione dedicatoria affissa sotto la calotta absidale all'interno della basilica: «*partem posteriorem et anteriorem ruinosas huius sancti templi a fundamentis reedificare fecit et ornari opere mosayco...*» (→ 7a, *Inscr.* 7) (Claussen 2008, 341, con i riferimenti bibliografici; si veda la prima parte di questa stessa scheda). Il termine «*reedificare*» è stato interpretato come una radicale ricostruzione (Claussen 2008, 56) o un più limitato restauro (Hoffmann 1978; De Blaauw 1987 [1994], I, 215); l'ipotesi di un consistente intervento di Niccolò IV anche sulla facciata sembra la più probabile, come recentemente sostenuto anche da Gardner (2013, 45).

La documentazione letteraria e visiva sulla facciata lateranense contiene contraddizioni non facili da sciogliere in modo definitivo. Se infatti l'aspetto della facciata medievale, all'inizio del Trecento, è in larga misura acclarato (Claussen 2008, 38 ss., fig. 11), la sua decorazione è riportata in modo non unanime dai testimoni cinque-seicenteschi. L'affresco di Sacchi e Mannoni nel battistero lateranense (ante 1644) non attesta il medaglione musivo sopra l'*oculus* centrale, mentre prima del 1646 il foglio di Düsseldorf lo disegna nell'arcata cieca mediana. Subito dopo, tra 1646 e 1650, davanti alla facciata Francesco Borromini fa costruire un muro in mattoni, e fa spostare il medaglione nel timpano, come si vede nell'incisione di Ciampini, nei disegni di

Hendrik van Lint e di Filippo Juvarra, e nell'olio su tela di Paolo Anesi (*Int. cons., Doc. vis.*). Sul piano delle testimonianze scritte, Panvinio, circa il 1560, scrive con assoluta chiarezza «*Supra porticum in Basilicae fronte est fenestra rotunda, quam oculum vocant, Christi imago ex musivo, pictura quaedam exolescentes et ab utroque latere fenestellae circulares parvae exstant*» (BAV, Vat. lat. 6110, in Lauer 1911, 434). Ugonio (1588, 39) scrive «L'antiqua facciata di sopra era messa a musaico: ve ne resta un Salvatore solo», e Mellini «Sopra il portico s'erigeva la facciata, con una finestra tonda, chiamata l'occhio, e sopra aveva un'Imagine del Salvatore di mosaico, in atto di benedire, et il segno di alcune pitture, con alcune altre finestre rotonde ai lati del detto occhio» (BAV, Vat. lat. 11905, f. 15r; Lauer 1911, 585, cita un altro manoscritto dall'identico testo, *Relazione* (1660 ca.), ACL, ms. FF XXIII.12, che non abbiamo rintracciato). Il 7 ottobre 1656, Virgilio Spada, soprintendente ai lavori di restauro realizzati da Borromini, scrive «Nella facciata antica non vi era altra cosa di musaico, che la testa del Salvatore in atto di dare la benedizione; quale stava sopra l'occhio, che dava lume alla nave di mezzo, mà la colomba non era di musaico, mà di semplice pittura, e senza ramo d'oliva, e fù mio sbaglio l'haver scritto altrimenti, e perche nella facciata vecchia erano tre porte, che rispondevano tutte tre nella nave di mezzo, sopra ciascheduna vi era una fenestra, mà le due laterali erano state anticamente chiuse, e dipinte, in una la sodetta colomba, e nell'altra una croce col germoglio à piedi di molti fiori» (Güthlein 1981, 208). Appare dunque certo che il Salvatore musivo alla fine del Cinquecento e nel corso del Seicento esisteva ed era visibile, sia prima che dopo la dislocazione effettuata da Borromini. Le pitture citate da Spada, che certo sono le stesse citate da Panvinio e Mellini, erano, a giudicare dall'iconografia, non duecentesche. I documenti dei conti di Alessandro Galilei per il lavoro alla facciata lateranense (dal concorso del 1732 fino al 1738), recentemente pubblicati (Ippoliti 2007), non fanno parola di lavori al medaglione musivo.

A questa serie di dati bisogna però aggiungere la testimonianza di Giotto, relevantissima per la ben nota attitudine del pittore a indagare e riflettere nelle sue opere i dati del paesaggio reale, come avviene ad esempio per il Tempio di Minerva nell'*Omaggio di un uomo semplice* ad Assisi o per la Torre delle Milizie alla



1

cappella Peruzzi e alla *Navicella* (Benelli 2012; → 53). Giotto dipinge la facciata lateranense già nel *Sogno di Innocenzo III*, ad Assisi. L'affresco è accecato da una grande lacuna proprio nel punto cruciale della facciata, ma al bordo della lacuna si vede ancora la punta dell'ala di un angelo (Frugoni 2015, 257). Il danno doveva essere molto antico, visto che gli acquarelli di Ramboux non aiutano a ricostruire il perduto. La predella della *Stigmatizzazione di san Francesco* oggi al Louvre e già in San Francesco a Pisa (Cooper 2013) conferma quanto si intravede ad Assisi: nella scena del *Sogno di Innocenzo*, che come le altre due scene della predella riprende in modo letterale il modello assisiato, la facciata lateranense mostra un cavetto a fondo oro dove appare un Cristo stante e con il braccio destro proteso, ai suoi fianchi gli arcangeli Gabriele e Michele. L'immagine, certamente musiva, corrisponde dunque a quanto attesta la fonte più antica esistente sulla basilica del Laterano, la *Descriptio lateranensis ecclesiae* di Giovanni Diacono già nella seconda metà dell'XII secolo: «*Exterius vero super easdem fores ecclesiae est imago Salvatoris. Hinc et hinc imagines Gabrielis et Michaelis*» (Müntz 1879, 116 nota 2; Valentini-Zucchetti 1940-1953, III, 350; Gandolfo 1983, 71 nota 21). Le successive versioni del *Sogno* – Taddeo Gaddi nella tavola della sacrestia di Santa Croce; 'Dalmasio' a San Francesco a Pistoia – invece divergono tra loro, e anche da Giotto: Gaddi ritrae la facciata con un rosone, 'Dalmasio' senza rosone, nessuno dei due registra alcuna immagine (Cerutti c.s.).

Il medaglione con il Cristo oggi sulla facciata non può essere considerato un frammento del gruppo con il Salvatore e gli arcangeli, come talvolta si è detto (Gandolfo 1983, 70-71; Id., 1988, 343; Popp 1990, 36). Il gesto rappresentato con molta chiarezza da Giotto, infatti, è palesemente quello attestato dai prototipi musivi paleocristiani romani (nell'abside dei Santi

Cosma e Damiano, per evocare l'esempio ancora esistente) poi più volte replicati nell'età della Riforma (Romano, in *Corpus IV*, 169-171; Romano c.s.). Nel medaglione lateranense, la posizione del braccio e di conseguenza il panneggio del manto non sono compatibili con questo schema. Pur se la parte inferiore del panneggio appaia oggi rifatta, la mano sembra sostanzialmente autentica (nonostante quanto affermato da Popp 1990, 37 nota 27) e la soluzione del braccio tutto avvolto nel manto ed elevato verticalmente nella benedizione non è immaginabile quale contraffazione moderna. È invece gesto attestato nei prototipi paleocristiani: non nelle immagini monumentali e 'pubbliche' della Roma pontificia, ma in quelle sinaitiche di VI-VII secolo, sia del Cristo che di san Pietro (Weitzmann 1976, 13-15, 23-26). Dunque uno schema compositivo alla radice della cultura figurativa bizantina, poi usato infatti nei grandi *Pantocratores* siciliani, specialmente a Cefalù, e con gesto più ampio anche alla Palatina e a Monreale (Demus 1949).

Giotto, dunque, documentò ad Assisi la facciata lateranense nello stato anteriore all'intervento di Niccolò IV. Il dato è indiscutibile, e potrà essere compreso in vari modi. La data dell'affresco assisiato potrebbe precedere la conclusione del cantiere lateranense, che la lapide absidale fissa al 1291 (→ 7a): la facciata può ben esserne stato il momento conclusivo. Il *Sogno di Innocenzo* è una delle prime scene del ciclo francescano, la cui datazione è stata da tempo circoscritta agli anni di Niccolò IV (Bellosi 1985): la precedenza cronologica è stretta, ma possibile, se non addirittura molto probabile. Quanto alla predella di Pisa, la cui data è plausibilmente fissata attorno o poco dopo il 1298 (Frugoni 2010; Cooper 2013) e la cui natura di 'copia' delle scene assisiati è indubitabile, è chiaro che ha citato l'affresco e non ha aggiornato l'immagine della facciata, essendo forse questo aspetto meno cruciale per i francescani pisani. Per altri versi, si

potrebbe anche immaginare l'esistenza di documenti e viatici per la memoria – dunque non aggiornatissimi – come quelli che quasi certamente doveva aver avuto Cimabue quando aveva affrescato l'*Ytalia* nella crociera assiate: dove la somiglianza dell'antico cavetto lateranense con quello vaticano (Queijo, in *Corpus V* → 19) è peraltro palese. Quanto alla possibilità che dopo l'uragano e l'incendio del 1308 (Hoffmann 1978; Pomarici 1990a, 71-72) si sia restaurata la facciata conservandone solo il busto del Cristo, sistemato nel medaglione, valgono le medesime obiezioni di cui sopra; resta in teoria possibile che in quella circostanza si sia realizzata una nuova immagine di Cristo, ma l'ipotesi appare laboriosa, e il dato stilistico del mosaico, pur studiabile solo da lontano, spinge piuttosto ad associare questo frammento allo stile di Torriti dei primi anni novanta. Se un giorno sarà possibile svolgere un'indagine ravvicinata sul medaglione, si capirà forse se l'immagine fu concepita nel formato poi conservato da Borromini e Galilei, o se fu via via ritagliata e in parte rabberciata; la possibilità di un'originaria figura di Cristo in Maestà, con il Salvatore assiso in trono come, ad esempio, nelle figure derivate dall'icona acheropita e in particolare con quella di Tivoli (Romano c.s.) non può essere scartata, in particolare trattandosi di un'opera destinata al medesimo sito lateranense che custodiva l'icona *ab antiquo*.

Poco comprensibili i riferimenti a Rusuti (Wollesen 1998, 180 nota 484), il Cristo lateranense costituisce dunque un tassello cruciale del cantiere torritiano. Non potendo studiarlo da vicino e definirne con precisione lo stato conservativo, il giudizio sull'«autografia» conserva qualche prudenza, che tuttavia non arriva fino a mettere in dubbio lo stretto riferimento all'artista responsabile del primo ed estremamente impegnativo cantiere di Niccolò IV a Roma (Matthiae 1967, 352; Tomei 1990a, 93; Tomei 1990c, 95; Claussen 2008, 50). Torriti aveva realizzato un'immagine pubblica, di grande importanza comunicativa; d'altronde, la veste esterna dei grandi edifici di culto costituì una parte cruciale dei grandi progetti e cantieri romani di fine secolo, come si vede anche in Santa Maria Maggiore, pochissimi anni dopo, all'esterno dell'abside, nel mosaico affacciato sull'abitato cittadino (→ 16b), e ovviamente nella facciata, e – non a caso – all'Aracoeli (→ 9c). Perfettamente armonica con il tragitto di Torriti è la scelta di usare per la sua nuova immagine un venerabile schema bizantino, marcando la differenza rispetto al passato ed evocando prototipi iconici la cui cruciale importanza per la sua formazione e cultura visiva si vede già nel cantiere del Sancta Sanctorum, e poi ad Assisi nella volta della *Deesis* (Romano 2001-2002). La familiarità di Torriti con l'Oriente, specie costantinopolitano, è l'altra faccia della sua acuta cultura gotica (Gardner 1973c; Menna 1987) e del suo costante appello all'Antico. Nello stesso tempo, la capacità degli artisti romani di «giocare» con le immagini prototipali del ritratto di Cristo riceve qui un'ulteriore evidente conferma.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1646-1650: Borromini erige un muro in mattoni davanti all'antica facciata, prima tappa del progetto di nuova facciata

poi mai realizzato. Dall'*oculus* situato nell'arcata cieca centrale il medaglione è spostato nel timpano, a tamponare l'*oculus* aperto al tempo di Pio IV (1559-1565) (Hoffmann 1978; Roca de Amicis 1995, 88).

1732-1737: Alessandro Galilei realizza la nuova facciata; il busto in medaglione è situato nel nuovo timpano, circondato da angeli (CBCR 1980, V, 13, 15).

#### *Documentazione visiva*

Giotto, *Sogno di Innocenzo III*, affresco (1290-1292 ca.), Assisi, basilica superiore; Giotto, *Sogno di Innocenzo III*, predella della *Stigmatizzazione di san Francesco* (1298 ca.), Parigi, Louvre, inv. 309; Andrea Sacchi e Carlo Mannoni, affresco (ante 1644), battistero lateranense; disegno (ante 1646), Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung; Gaspard Dughet, olio su tela (1669-1671), Chatsworth, coll. Duke of Devonshire; incisioni, in Ciampini 1693 [1747], tavv. I, II fig. 9; Hendrik van Lint, disegno (1720 ca.), Berlino, Kupferstichkabinett; Filippo Juvarra, disegno (1706-1735), Torino, Biblioteca Nazionale, Ris.59/1, f. 19; Paolo Anesi, olio su tela (ante 1732), Milano, Museo Diocesano; G. Fontana, incisione, in Valentini 1837, I, tav. I, B; Pio Bertoni, incisione, in Valentini 1837, I, tav. III; Rohault de Fleury 1877, II, tavv. II, VIII; disegno, in Clause 1893, II, 337.

#### *Fonti e descrizioni*

Giovanni Diacono, *Descriptio Lateranensis ecclesiae* (1159-1181), in Valentini-Zucchetti 1940-1953, III, 350; Panvinio (1560 ca.), BAV, Vat. lat. 6110, in Lauer 1911, 434; Ugonio 1588, 39; Rasponi 1656, 34; Virgilio Spada (7 ottobre 1656), lettera con le correzioni alla monografia di Rasponi 1656, in Gütthlein 1981, 208; Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 15r; Crescimbeni-Baldeschi 1723, 52.

#### *Bibliografia*

Valentini 1837, I, 11; Rohault de Fleury 1877, I, 178-179, 336; Id. 1877, II, 6; Müntz 1879, 116 nota 2; Clause 1893, II, 334-337; Angeli 1904, I, 172; Lauer 1911, 212; Wilpert 1916, I, 213; Ortolani 1925, 40; Lavagnino 1936, 398; Murray 1953, 70-75; Matthiae 1966a, 226; Matthiae 1967, 352; Parsi 1968, I, 63; Wilpert-Schumacher 1976, 28; Hoffmann 1978, 1-9, 33-36; Gardner 1982; Gandolfo 1983, 70-71; Andaloro 1984b note 35, 37; Apollonj Ghetti 1985 [2013], 137; Bellosi 1985, 38 nota 42; De Blaauw 1987 [1994], I, 215; Gandolfo 1988, 343; Petersen 1989, 77-78; Pomarici 1990a, 70-72; Popp 1990; Tomei 1990a, 93; Id. 1990c, 95; Ciardi Dupré dal Poggetto 1991, 205; Wollesen 1998, 178-181; Tomei 2000e; Milioni 2007, 87; Claussen 2008, 38-58; Piazza 2010, 131; Gardner 2013, 45, 259-260; Schmitz 2013, 54; Claussen 2016.

Valentine Giesser e Serena Romano

Le pagine da 60 a 71 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

## 11. LE STORIE DI SAN LORENZO, SANTO STEFANO E LA LEGGENDA DEL CALICE D'ORO NEL PORTICO DI SAN LORENZO FUORI LE MURA

1292-1295 ca.

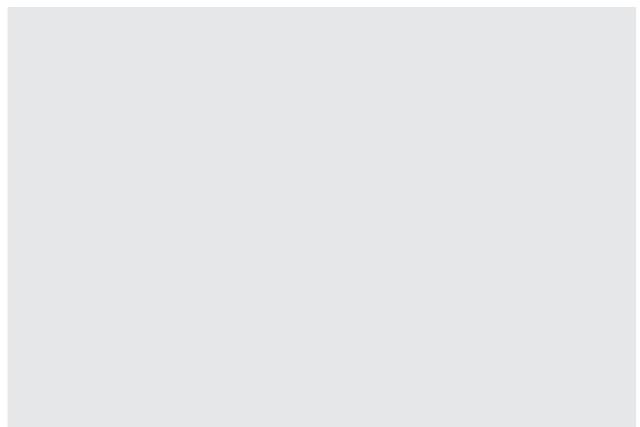
Le storie affrescate, che andarono a coprire la prima fase decorativa del portico, aniconica (Queijo, in *Corpus V* → 12), sono conservate solo sulla parete orientale e su quella meridionale. Si sviluppano su tre registri, bordati in alto da un fregio vegetale (i motivi sono diversi tra parete di fondo e parete laterale), da un fregio geometrico a onde fra il registro alto e quello mediano, e uno geometrico a zig-zag fra il mediano e l'inferiore. La bordura più in basso è oggi scomparsa, ma è testimoniata come fregio d'acanto in due disegni di Séroux d'Agincourt (1780-1790, BAV, Vat. lat. 9843, f. 21r-v; Basile-Paris-Serangeli 1988, 217). Anche gli angoli a destra e a sinistra delle porte laterali sono oggi vuoti, ma i disegni di Séroux, l'acquarello di Gigli (BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.45.I, n. 12) e la fotografia Moscioni (1900-1920, 21723) mostrano che contenevano ognuno una colonna scanalata con capitello corinzio. Sulle pareti laterali le scene sono separate tra loro da fregi verticali con candelabri.

A sinistra, sulla parete lunga, è il ciclo di santo Stefano [1], a destra quello di san Lorenzo [2]. Nel fregio mediano della serie laurenziana ai tempi dell'Eclissi era ancora visibile una frammentaria firma degli artisti: «*Paulus bas et Philippus filius eius fecerunt hoc opus*» (Iscr. 2; BAV, Barb. lat. 4403, f. 4), che ancora Nibby parzialmente vedeva (1848, II, 255). Sulla parete sud, la *Storia del Conte Enrico e del Calice d'oro* si ferma oggi ai primi due registri [3]; nel registro basso l'Eclissi documenta quattro ulteriori scene molto frammentarie (BAV, Barb. lat. 4403, ff. 30-33). Quanto alla parete nord, le attuali scene in due registri della *Leggenda della cintura di san Lorenzo* risalgono alla seconda metà del Seicento o alla prima del Settecento. Nel 1639 ne erano visibili solo due minuscoli frammenti: nel registro mediano piedi di personaggi, in quello superiore un frammento di iscrizione su un *rotulus* (Iscr. 1; BAV, Barb. lat. 4403, f. 4), mentre nel 1750 circa Piranesi documenta i dipinti oggi visibili (*Doc. vis.*). Considerati molto ridipinti già da Séroux d'Agincourt, gli affreschi furono pesantemente ridipinti tra 1863 e 1864, e nel 1943 subirono il bombardamento alleato. Le fotografie Anderson testimoniano della superficie pittorica prima della distruzione del tetto del portico: tutte le scene erano state completate e ridipinte; le parti oggi mancanti sono cadute nel 1943. I restauri del 1982-1986 hanno potuto recuperare solo qualche frammento di pellicola pittorica medievale (*Int. cons.*), che indichiamo tra parentesi quadre nella lista che segue. Gli acquarelli di Eclissi testimoniano però che l'iconografia delle scene, pur talvolta con errori, è ancora sostanzialmente leggibile.

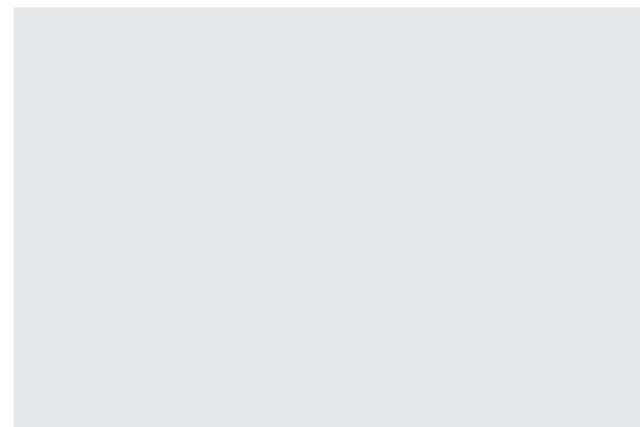
### STORIE DI SANTO STEFANO

#### Registro superiore (A)

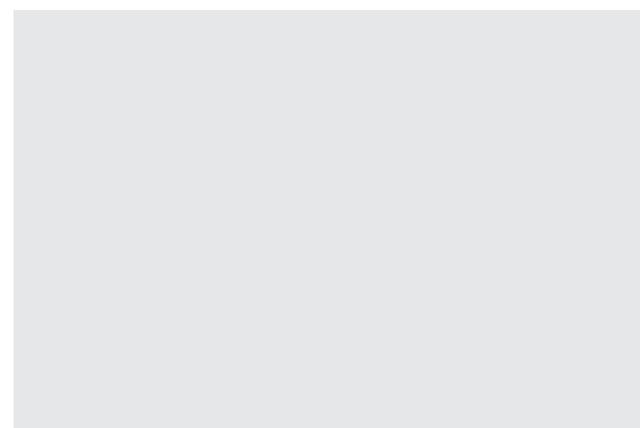
- S. A1. A Gerusalemme, Santo Stefano è in piedi di fronte ai membri del Sinedrio [tunica del primo personaggio seduto e parte della tunica di santo Stefano].  
S. A2. Lapidazione di santo Stefano [tunica della figura in piedi a sinistra, volto di Stefano, tuniche dei lapidatori] [4].  
S. A3. Due gruppi di personaggi depongono il corpo di santo Stefano in un sarcofago [tuniche di due personaggi a sinistra].  
S. A4. I monaci Luciano et Migezio (Basile-Paris-Serangeli 1988, 217) zappano la terra trovano il sarcofago [terra e zappa a destra].  
S. A5. Alla presenza di Giovanni, vescovo di Gerusalemme, il corpo è estratto dal sarcofago [parte inferiore della tunica di Giovanni, tunica della figura di destra].  
S. A6. Il corpo del santo è esposto nella chiesa del Monte Sion a



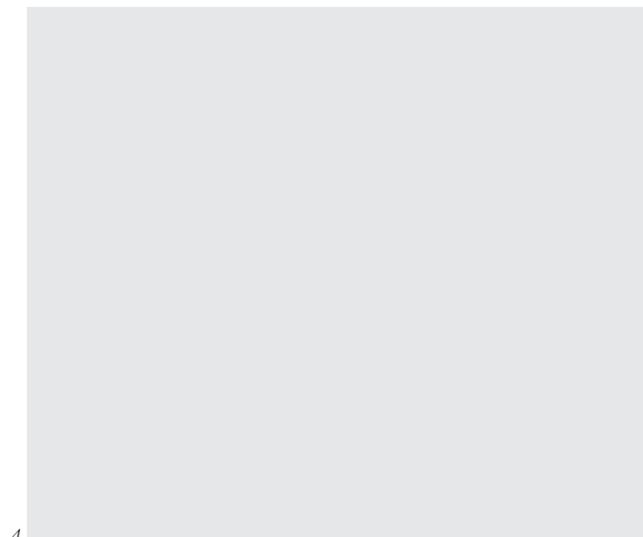
1



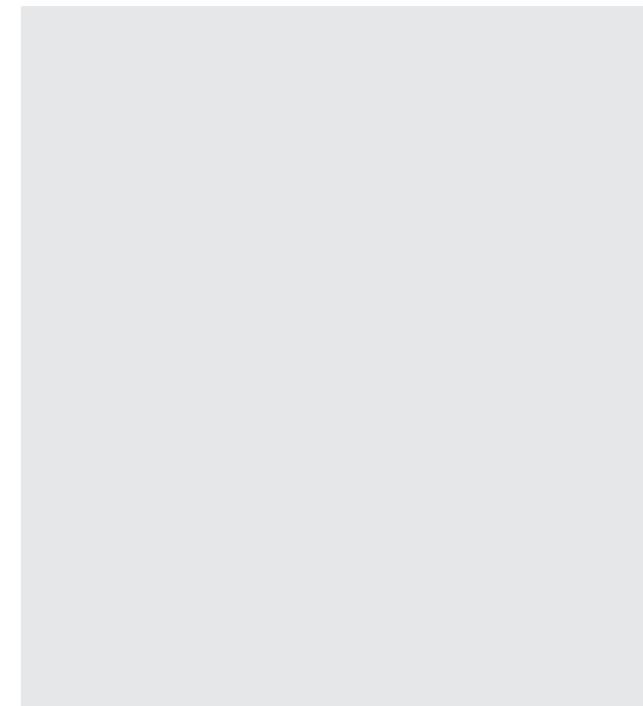
2



3



4



5

Gerusalemme, in presenza del vescovo. Eclissi indica che la parte destra della scena era già persa nel 1639 (f. 8); e oggi è lacunosa la parte sinistra.

#### Registro mediano (B)

- S. B1. Eclissi documenta solo la parte destra della scena, con due personaggi che volgono la testa verso una torre (f. 9); la scena è difficilmente identificabile. Nella versione ridipinta coincideva con la scena, narrata nella *Legenda aurea* ([2007], I, 798-801), del vescovo di Gerusalemme che mostra alla vedova Giuliana due casse d'argento, una col corpo di Stefano, l'altra di suo marito.  
S. B2. Il sarcofago del santo è portato a Costantinopoli su una barca a vela e a remi [edifici, pescatore] [5].  
S. B3. L'imperatore d'Oriente Teodosio accoglie il sarcofago alle porte di città [manica e parte anteriore della tunica dell'imperatore, elmi e scudi dei soldati].  
S. B4. A Roma, Eudossia, sposa di Valentiniano e figlia di Teodosio, è posseduta dal demonio [armatura e drappo volante del soldato]. Eclissi disegna il drappo come appartenente a un terzo astante (f. 10).  
S. B5. Un messaggero chiede all'imperatore di poter portare le reliquie di santo Stefano a Roma per guarire Eudossia [cavallo, elmi e scudi dei soldati].  
S. B6. Questa scena, già parzialmente perduta già ai tempi di Eclissi (f. 11), rappresenta forse i cardinali romani (che nella ridipintura avevano una mitra vescovile) inviati a Costantinopoli dal papa Pelagio I, che estraggono il corpo di santo Stefano dal sarcofago (*Legenda aurea* [2007], I, 800-801).

#### Registro inferiore (C)

- S. C1. Una processione di vescovi e monaci, guidata dal papa, accompagna il corpo di Stefano, trasportato su un carro tirato da buoi, alla basilica di San Lorenzo fuori le mura (Iscr. 3) [alberi].  
S. C2. Alla presenza di vescovi, monaci, del papa e di alcune donne, Eudossia, in ginocchio davanti alla spoglia del santo, è liberata dai demoni (Iscr. 4) [veste di Eudossia].  
S. C3. Dei monaci greci, rappresentati come cardinali, muoiono nel tentativo di rubare le spoglie di san Lorenzo (Iscr. 5).  
S. C4. Eclissi documenta solo il gruppo di vescovi a sinistra (f. 13); ma si tratta con ogni probabilità del seppellimento comune di santo Stefano e san Lorenzo (*Legenda aurea* [2007], I, 800-801).

### STORIE DI SAN LORENZO

#### Registro superiore (A)

- L. A1. Prima di essere catturato, il papa Sisto (Martirio di san Sisto, in *Legenda aurea* [2007], I, 830-831) affida a san Lorenzo il tesoro della Chiesa affinché egli lo dia ai poveri [volto di Sisto, scudo di sinistra]. Al tempo di Eclissi, la parte inferiore della scena era già distrutta (f. 14).  
L. A2. San Lorenzo lava i piedi dei cristiani riuniti nella casa di Ciriaca. Nel disegno di Eclissi, colui che si fa lavare i piedi è un uomo, nell'affresco una donna (f. 14).  
L. A3. San Lorenzo risana una donna, certo la vedova Ciriaca sofferente di dolore alla testa (*Legenda aurea* [2007], II, 1616 nota 51).  
L. A4. San Lorenzo dà ai poveri il tesoro della Chiesa [mani di Lorenzo e borsa].  
L. A5. Cattura di san Lorenzo (Romano 1992, 33) o di papa Sisto (Basile-Paris-Serangeli 1988, 218) che lancia l'anatema al Tempio di Marte [scudo e gambe del primo soldato]. Al tempo di Eclissi, l'iscrizione che identifica il tempio non si trovava sull'architrave ma in basso; l'acquarello non documenta la parziale distruzione del Tempio (f. 16; *Iscr.* 6a-b).  
L. A6. San Lorenzo è condotto dai soldati davanti all'Imperatore Decio e il prefetto Valeriano. Viene affidato al soldato Ippolito (*Iscr.* 7a-c) [trono, parte inferiore della tunica di Decio, elmi dei soldati]

6

#### Registro mediano (B)

L. B1. Eclissi documenta solo la parte destra del riquadro (f. 17); la scena è dunque difficilmente identificabile. Si tratta verosimilmente dell'episodio dove San Lorenzo, davanti a Ippolito, risana il cieco Lucillus (*Legenda aurea* [2007], I, 844-845) o Crescentius (Basile-Paris-Serangeli 1988, 218). Nella ridipintura il cieco era stato trasformato in una figura femminile.

L. B2. Flagellazione di san Lorenzo.

L. B3. Battesimo del soldato Romano in presenza di soldati e altri astanti.

L. B4. Decapitazione di san Romano davanti a Decio [braccio di Decio, spada del soldato].

L. B5. San Lorenzo davanti a Decio e Valeriano e attorniato da soldati e da Ippolito è condannato a morte [tunica di Decio, panneggio e gambe del soldato].

L. B6. Martirio di san Lorenzo in presenza di Decio e Valeriano. Un angelo scende dal cielo con l'anima tra le braccia (*Iscr.* 8) [corpo di san Lorenzo, veste dell'angelo] [6].

#### Registro inferiore (C)

L. C1. La parte sinistra del riquadro era già persa nel XVII secolo (f. 20); ma sono sicuramente rappresentati Ippolito e il presbitero Giustino che sollevano il corpo di san Lorenzo (*Legenda aurea* [2007], I, 846-847).

L. C2. Varie persone portano a spalla il corpo del santo verso il cimitero del Verano [braccio della figura aureolata, tunica della figura a destra] [7].

L. C3. Seppellimento di san Lorenzo.

L. C4. San Giustino, in piedi, dà la comunione a Ippolito in ginocchio davanti a lui. A destra un altare con vari oggetti liturgici, coperto da un tabernacolo [parte inferiore della tunica di Ippolito].

#### LEGGENDA DEL CALICE D'ORO

#### Registro superiore (A)

C. A1. Il conte Enrico di Sassonia manda i soldati a saccheggiare e uccidere, a piedi o a cavallo [volto del conte e del soldato dietro di lui, cavallo e armatura del cavaliere, armatura del soldato di destra] [8].

C. A2. I soldati di Enrico attaccano dei pellegrini sulla strada per Roma (*Iscr.* 9) [cavallo, in parte armatura del cavaliere, parte alta delle altre armature].

C. A3. In onore a san Lorenzo, Enrico offre un calice d'oro al

7

8

9

sacerdote che dice la messa. A destra, alcuni monaci davanti a un libro [scudo del soldato, armatura di Enrico, volto del sacerdote].  
C. A4. Il giorno della festa di san Lorenzo, Enrico offre un banchetto a poveri e pellegrini. Lui stesso serve loro il vino [armatura di Enrico, volto del primo povero seduto, volto e tunica del pellegrino al centro] [9].

#### Registro mediano (B)

C. B1. Nel Seicento si vedeva solo un eremita nella sua capanna, uno stendardo e delle trombe nella parte alta a destra (f. 26); oggi rimangono solo le tracce di alcuni demoni e della parte bassa della capanna. Si tratta sicuramente dell'episodio dove l'eremita interroga un gruppo di demoni che vanno ad assistere al giudizio dell'anima del conte (AASS, *Augusti*, II, 523-525).

C. B2. Enrico è sul letto di morte, circondato da monaci e da un sacerdote con un libro aperto; i demoni a sinistra – di cui si vedono solo le teste – reggono il libro delle 'cattive azioni', a destra un angelo tiene il registro delle buone (*Iscr.* 10a-c) [manica e parte inferiore della tunica dell'angelo].

C. B3. Le azioni buone e cattive di Enrico, simboleggiate da libri, vengono pesate (*Iscr.* 11a-b). A sinistra i demoni cercano di far prevalere le cattive; questa zona era distrutta nel Seicento (f. 28) [volto e armatura dell'angelo].

C. B4. Appare san Lorenzo e depone il calice d'oro sul piatto delle buone azioni, che dunque si abbassa. La zona dei demoni era distrutta nel Seicento; oggi è il santo che è rovinato (f. 29; *Iscr.* 12) [volto dell'angelo].

#### Registro inferiore (C)

C. C1. È documentata solo la parte alta della scena, con alberi, rocce, e il tetto di paglia di una capanna (f. 30): è certo il momento in cui i demoni tornano dall'eremita a raccontare gli avvenimenti (AASS, *Augusti*, II, 523-525) [10].

C. C2. Scena difficilmente identificabile: l'Eclissi registra la parola *Saxonia*, luogo dell'avvenimento (*Iscr.* 13a-b); si vedeva anche i piedi di una figura a sinistra e il tetto di paglia di una capanna (f. 32). Era forse il momento in cui clero e nobiltà vanno dall'eremita e lo invitano a recarsi presso la chiesa di San Lorenzo, dove era conservato il calice (AASS, *Augusti*, II, 523-525) [11].

C. C3. In una chiesa ci sono dei monaci attorno al calice con lo stelo spezzato, e accanto un sarcofago aperto e vuoto (f. 31). È forse il momento in cui l'eremita va nella basilica di San Lorenzo e chiede di poter vedere il calice offerto da Enrico. I clerici scoprono allora che il calice è rotto e cominciano a litigare cercando il responsabile. L'eremita racconta allora l'accaduto (AASS, *Augusti*, II, 523-525) [12].

C. C4. Al tempo di Eclissi, si vedeva solo la forma di una torre sulla destra (f. 33); la scena non è identificabile. Era forse rappresentato l'episodio del trasferimento del calice dalla Sassonia a San Lorenzo fuori le mura, o del corteo di popolo che si reca alla basilica (Basile-Paris-Serangeli 1988, 219) [13].

#### Iscrizioni

Le iscrizioni sono sostanzialmente tutte perdute, tranne alcuni casi in cui i testi sono ancora leggibili sebbene appaiano largamente riscritti. L'edizione è stata effettuata secondo le trascrizioni tramandate da fonti storiche, così come specificato in apparato, tranne nei casi indicati.

#### PARETE LATERALE SINISTRA

1 - Iscrizione esegetica ?, già nel terzo riquadro in alto a partire dalla parete d'ingresso. Perduta.

[ - - ]+OC he [ - - ] / [ - - ]X CIEM am[ - - ] / [ - - ]JORMAI ad a[ - - ]

10

11

12

13

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8952; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 4.

PARETE D’INGRESSO

2 - Sottoscrizione attributiva, già disposta sulla porta di accesso a destra. Perduta.

*Paulus has et Filippus filius eius fecerunt hoc opus*

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8952; Id. (1639) BAV, Barb. lat. 4403, f. 4. *Has e hoc* sono redatte con una scrittura minuscola, mentre il resto del testo è reso con una maiuscola.

PARETE D’INGRESSO. LATO SINISTRO.
STORIE DI SANTO STEFANO

3 - Terzo registro, primo pannello. *Arrivo delle reliquie di santo Stefano a Roma.*

Iscrizione esegetica, già disposta nella fascia rettangolare sottostante il riquadro, allineata su un rigo orizzontale. Perduta.

*Q(ua)n(do) D(omi)n(u)s papa perduxit corpus ad s(an)ct(u)m Laurentium*

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8985; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 12.

4 - Terzo registro, secondo pannello. Guarigione di Eudossia.

Iscrizione esegetica, già disposta nella fascia rettangolare sottostante il riquadro, allineata su un rigo orizzontale. Perduta.

*Hic filia(m) i(m)p(er)atoris liberatam fuit a s(anctu)m Laurentium*

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8985; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 12.

5 - Terzo registro, terzo riquadro. Tentativo di furto delle reliquie di san Lorenzo.

Iscrizione esegetica, già nella fascia rettangolare sottostante il riquadro, allineata su un rigo orizzontale. Perduta.

*Qu(ando) grecl(- - -)[- - -] + tolle(n)do ep[- - -]s(an)c(t)i La^ure(n)ti [- - -]*

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8984; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 13.

PARETE D’INGRESSO. LATO DESTRO.
STORIE DI SAN LORENZO

6 - Primo registro, quinto riquadro. *Arresto di san Lorenzo.*

6a - Iscrizione identificativa, già disposta all’interno dell’area figurata, sulla cornice di un edificio, allineata su un rigo. Lettere nere su fondo bianco. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Templu(m) Marti//s*

L’iscrizione è riportata ai piedi dell’edificio nel disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8988;

Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 16. Il disegno riporta anche altre differenze, come ad esempio la porta chiusa e integra, non divelta, come si vede oggi nelle pitture.

6b - Iscrizione esegetica, già nella fascia sottostante il riquadro, allineata su un rigo orizzontale, secondo un andamento rettilineo orizzontale. Perduta.

*Percne [- - -] a t^hesa^uros expendi [- - - ?]*

Trascrizioni in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8988; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 16.

7 - Primo registro, sesto riquadro. *Giudizio di san Lorenzo.*

Iscrizioni identificative nella fascia rettangolare sottostante il riquadro, allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare. Lacunose e di restauro. Scrittura maiuscola.

*7a - De[ci]uø*

*Dec[ius]*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8988; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 16.

*7b - Valeriaó[us]*

*[Val]erianus*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8988; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 16.

7c - Iscrizione identificativa, all’interno dell’area figurata, sopra Ippolito, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo irregolare. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Ipolitus*

*Hipolitus*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8988; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 16.

8 - Secondo registro, sesto riquadro. *Martirio di san Lorenzo.*

Iscrizione identificativa, all’interno dell’area figurata, a sinistra dell’anima del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su quattro righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere bianche su fondo celeste. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Anima / s(ancti) Laure/nti marti/ris*

Disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8991; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 19.

PARETE LATERALE DESTRA.
LEGGENDA DEL CALICE D’ORO

9 - Registro superiore, secondo riquadro. *Violenze commesse dalle milizie di Enrico.*

Iscrizione esegetica, già in una fascia rettangolare, sottostante il riquadro. Perduta.

*P VL[- - -] O ++ [- - -]ur iter agentes romanii [- - - ?]*

Trascrizione in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 9015; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 23.

10 - Registro mediano, secondo riquadro. *Funerale del conte Enrico.*

10a - Iscrizione esegetica, disposta all’interno dell’area figurata, a sinistra, nel libro tenuto dai demoni, allineata su due righe conservati, secondo un andamento rettilineo regolare. Lacunosa e di restauro. Scrittura maiuscola.

*Ope/ra m/ala // que feci/t*

Integrazioni in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 9010; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 27.

10b - Iscrizione esegetica, disposta all’interno dell’area figurata, al centro, nel libro sorretto dal prete, allineata su tre righe orizzontali nella prima pagina e due nella seconda, secondo un andamento rettilineo e regolare. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Req(ui)/esca//nt in // pac(e)/ ame(n)*

*Req(ui)/esca//t in // pac/e am(en)*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 9010; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 27.

10c - Iscrizione esegetica, disposta all’interno dell’area figurata, nel libro sorretto dall’angelo a destra, allineata su due righe per pagina, secondo un andamento rettilineo irregolare. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Opera / bona // que / fecit*

*Op(er)a / bona // que / feci/t*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 9010; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 27.

11 - Registro mediano, terzo riquadro. *Pesa delle opere buone e cattive del conte Enrico.*

11a - Iscrizione esegetica, disposta nell’area figurata, all’interno del libro poggiato sul piatto di sinistra, allineata su tre righe nelle due pagine, secondo un andamento rettilineo irregolare. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola.

*Ope/ra / mala // que / fec/it*

*Ope/ra m/ala // que fec/it*, disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8995; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 28.

11b - Iscrizione esegetica, disposta nell’area figurata, all’interno del libro poggiato sul piatto di destra, allineata su due righe orizzontali nella prima pagina e tre nella seconda, secondo un andamento rettilineo e irregolare. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

*Op(er)a / bona // que / feci/ù*

Il testo è riportato identico anche nel disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8995; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 28.

12 - Esito della pesa

Iscrizione esegetica, già all’interno dell’area figurata, nel libro poggiato sul piatto di sinistra, allineata su tre righe orizzontali nella prima pagina e due nella seconda. Perduta.

*Oper/a ma/la // que fec/it*

Trascrizioni in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8994; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 29.

13 - Scena non identificata

Due iscrizioni identificative, già all’interno dell’area figurata, a sinistra, prive di uno spazio grafico di corredo. Perdute.

**13a - *Oto Saxonia***

**13b - *+aci d Saxonia***

Trascrizioni in base al disegno acquerellato di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 8999; Id. (1639), BAV, Barb. lat. 4403, f. 32.

*(S. Ric.)*

*Note critiche*
Il programma iconografico del portico è la tappa finale della lunga elaborazione del materiale narrativo agiografico laurenziano, che nella stessa basilica aveva già dato luogo al ciclo del portico sud nell’XI secolo (Romano, in *Corpus* IV → 24), a quello dell’attuale zona presbiteriale nel XII (Romano, in *Corpus* IV → 53) e della controfacciata nel XIII (Queijo, in *Corpus* V → 40). L’associazione dei due martiri Lorenzo e Stefano, con la riunione dei due corpi in un’unica sepoltura, si affaccia nel XII secolo negli affreschi dell’attuale presbiterio (Romano, in *Corpus* IV → 53), nella tomba, dove Cencio Savelli – futuro Onorio III – menziona ambedue i diaconi (CBCR 1962, II-1, 14; Claussen 1987, 139; Colella 1997, 83; Romano 2000a, 164) e nell’architrave del portico (Queijo, in *Corpus* V → 11); domina anche nella tomba Fieschi (Queijo, in *Corpus* V → 41) e poi nel Sancta Sanctorum (Romano-Queijo, in *Corpus* V → 60).

A fronte di questo vasto materiale narrativo e iconografico a disposizione, i due racconti del portico si differenziano sensibilmente tra loro. Di Stefano è poco raccontata la vita, mentre grande spazio è dato alle vicissitudini del corpo, urgentemente ‘chiamato’ in Occidente, passando da Costantinopoli a Roma per guarire Eudossia; e che si concludono nella basilica romana, con l’associazione al corpo di Lorenzo. Nel ciclo laurenziano vengono invece sottolineate buone azioni e miracoli romani; solo l’ultimo registro contiene i miracoli postumi. La volontà era evidentemente di mettere l’accento sul rapporto di ciascun santo con Roma e con la basilica dove i corpi vengono riuniti (Romano 1992, 26): in quest’ottica, i miracoli di Stefano a Gerusalemme erano in effetti ininfluenti. Se la perdita di gran parte del materiale pittorico agiografico più antico suggerisce prudenza nelle conclusioni, e se una continuità nelle scelte compositive di alcune scene è stata rilevata, ad esempio nelle scene di martirio (Romano 2000a, 159), è anche vero che l’affiancamento dei due cicli, a dimensioni paritarie e identica collocazione, in un luogo così pubblico come il portico della basilica, costituisce un’affermazione deliberata e importante del gemellaggio tra i due santi diaconi, e per quanto ne sappiamo, anche la prima in questa dimensione (Colella 1997).

La leggenda del Calice d’oro, sulla parete destra, si configura come miracolo postumo di san Lorenzo e racconta la storia del conte Enrico II di Sassonia (1108-1139). La storia del testo è complessa: la leggenda è testimoniata nelle fonti agiografiche solo a partire dal Quattrocento (AASS, *Augusti*, II, 523-525; Basile-Paris-Serangeli 1988, 222 nota 32). Prima di questa data il nome di Enrico è menzionato in relazione a un calice e a san Lorenzo nella vita dell’imperatore Enrico II (973-1024), scritta in vista della canonizzazione, che ebbe luogo il 12 marzo 1146 (Folz 1982). Vi si racconta che un giorno Enrico stava assistendo

alla messa nella chiesa di San Lorenzo a Merseburgo. Mentre stava per bere dal calice, venne chiamato per una questione urgente. Domandò allora al prete di conservare il calice al sicuro; quando il giorno dopo ritornò, il vino si era trasformato in sangue. L'associazione in uno stesso racconto delle leggende dei due Enrico, così come la posizione di questo racconto dopo la *Vita* di san Lorenzo e dunque la sua lettura come ‘miracolo post-mortem’ del santo, si affacciano in ambito domenicano nel Duecento. Nel *Liber Epilogorum in Gesta Sanctorum* di Bartolomeo da Trento (1244 ca. [2001], 227), e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine ([2007], I, 850-851), appare, forse per la prima volta, la traccia di questa mescolanza: nei due testi, il personaggio di cui si parla è chiaramente l'imperatore, ma poi si menzionano il calice con lo stelo spezzato, l'episodio con i demoni e l'eremita e la pesatura delle buone e delle cattive azioni (le ultime due presenti solo nella *Legenda aurea*), elementi legati alla leggenda del conte Enrico di Sassonia e invece assenti in quella dell'imperatore Enrico. Jacopo da Varagine è nel 1292 arcivescovo di Genova, la cui cattedrale è intitolata a san Lorenzo. Sono ben noti i legami tra Genova e la famiglia Fieschi – cui apparteneva il papa Innocenzo IV (1243-1254) – e tra la famiglia stessa e la basilica di San Lorenzo, dove il nipote del papa, il cardinal Guglielmo, si era fatto seppellire (Queijo, in *Corpus V* → 41). Si sa, peraltro, che Jacopo da Varagine era a Roma nel 1295 (Romano 1992, 26); la vivacità e la loquacità narrativa delle scene del portico evocano quelle, in certo modo affini, del testo della *Legenda*; la scena finale del ciclo – San Giustino che dà la comunione a sant'Ippolito – funziona, nella *Legenda*, come inizio della storia di Ippolito (*Legenda aurea* [2007], II, 861-865), dunque di un racconto che prosegue quello laurenziano secondo il principio della riproduzione all'infinito dell'atto martiriale (Boureau 1964 [2007], 131).

La storia del Calice, tuttavia, pur menzionata nella *Legenda* e nel *Liber Epilogorum*, non vi è narrata con i molti dettagli che ancora si apprezzano nelle storie del portico e che quindi fanno immaginare l'esistenza di ulteriore materiale testuale, oggi perduto. I resti di affreschi romani rinvenuti nella chiesa di San Salvatore di Macra nel Piemonte (scena di battaglia e banchetto) e riferiti a un ciclo della Leggenda del conte Enrico II di Sassonia (Piccat 2006) testimoniano dell'esistenza di una tradizione figurativa che doveva avere radici a nord delle Alpi. Nella chiesa romana, le scene di questa leggenda sono abbondantemente popolate di monaci, certo per evocare quelli del convento benedettino laurenziano, ma anche per sottolineare il ruolo fondamentale giocato dall'imperatore Enrico II nello sviluppo del monachesimo benedettino, Benedetto essendo il santo che avrebbe curato l'imperatore di problemi di stomaco (Réau 1955-1959, III-2, 637). Enrico è il protettore dell'abbazia benedettina di Sansepolcro, nell'alta valle del Tevere (D'Acunto 2013) e fondatore dell'abbazia benedettina di San Michele a Bamberga nel 1015 (Garrison 2012, 114-115). La presenza dei monaci benedettini è forte anche nella leggenda della Cintura di san Lorenzo, affrescata sulla parete nord: Wollesen (1998, 86-89) sosteneva che l'iconografia di base fosse infatti ancora riconoscibile come duecentesca, ma il testo pittorico è a questo fine del tutto inaffidabile (*Int. cons.*) e le fonti di questa leggenda, ambientata nel 1062, risalgono al Quattrocento (Severano 1630, I, 666-668).

Ideologicamente innovativo, il ciclo del portico suscita qualche problema quando si cerca di inserirlo nel panorama della pittura a Roma a fine Duecento. Nonostante la presenza delle (perdute) colonne tortili agli angoli delle pareti, è chiaro come la narrazione si svolga con ritmo continuo sulla superficie della parete, loquace, dettagliata, sostenuta da abbondanti *tituli*, ma senza preoccuparsi di inquadrare la narrazione in un apparecchio ‘spazioso’, come in tanti casi romani; le scene sono popolate di edifici e strutture architettoniche ancora fedeli ai tipi usati nei cicli romani di XI e XII secolo, da San Clemente a Santa

Pudenziana (Romano, in *Corpus IV* → 21; Croisier, in *Corpus IV* → 30; Fillitz 1994; Romano 2000a, 164). Questi tratti antiquati, che avevano a suo tempo prodotto la datazione del ciclo al tempo di Onorio III committente del portico (datazione condivisa da tutti fino all'inizio del Novecento, con l'eccezione di Gori 1855, 4; Id. 1862, 20), hanno poi originato il variare delle proposte cronologiche tra gli anni Ottanta del Duecento e i primi anni del Trecento. Boskovits (2001, 153-158) ha disgiunto nettamente i cicli tra loro, datando le due serie di Lorenzo e Stefano *circa* 1280, in stretta dipendenza dagli affreschi del Sancta Sanctorum, e la serie del Calice al 1295 circa. Romano (1992, 26) scorge invece un'unità di fondo, spiegando le variazioni stilistiche con la presenza di varie personalità artistiche in seno a una stessa bottega, o addirittura di diverse botteghe.

Ogni analisi è resa avventurosa dalle condizioni conservative dei dipinti. Lo strato pittorico medievale è andato quasi completamente perduto: i pochi brani ancora affidabili sono citati fra parentesi quadre nella parte descrittiva di questa scheda. Si può dire, con prudenza, che il nesso con la cultura figurativa romana degli anni Ottanta è evidente in quel poco che è ancora leggibile nelle *Storie di santo Stefano*: si vedano alcune affinità fisionomiche, come quella tra il volto di Stefano nella *Lapidazione* (S. A2), da confrontare con quello del santo nell'analogha scena del Sancta Sanctorum (Romano-Queijo, in *Corpus V* → 60; Romano 1992, 29: l'utilizzazione di soluzioni compositive da un ciclo all'altro è ovviamente molto possibile, specie se il prestito si attua nel quadro della medesima iconografia). Molto vicine a quelle di Stefano sembrano le storie di san Lorenzo, in cui tuttavia la presenza di motivi antiquari è più forte (L. A6, L. B2-4-5-6). Invece la serie di santo Stefano sembra scegliere accenti più loquaci e popolari, appunto affini, in varie soluzioni compositive, a quelli benedettini di *Conxolus* al Sacro Speco di Subiaco (Cristiani Testi 1982a; Romano 1992, 127-133), come si vede nella scena con la *Riscoperta delle reliquie* (S. A4) che risulta affine al sublacense *Miracolo del Falcetto*. Un accostamento, questo, che da un lato fa riflettere sulla comune appartenenza benedettina dei due monasteri; e dall'altro non appare isolato, né di breve durata, visto che il ricordo di *Conxolus* ancora vige nelle tante più aggiornate *Storie di san Benedetto* già a Sant'Agnese fuori le mura (→ 71).

Su questo *humus* locale si innestano poi le suggestioni provenienti dal cantiere d'Assisi e in particolare dal ciclo vetero e neo testamentario, e del loro *volet* romano, in particolare la pittura di Cavallini. Difficile però avvistarvi una profonda condivisione di cultura visiva; piuttosto domina una più superficiale ricezione di motivi. Nel ciclo di santo Stefano questi ingressi non sono avvertibili; in quello laurenziano, i gruppi agglutinati di personaggi nelle scene L. A2 e A4 ricordano forse analoghi modelli nella *Cattura del Cristo*, mentre la figura dello storpio (L. A4) evoca i corpi nervosi dei costruttori dell'Arca ad Assisi (Romano 1992, 12, 33). Via via che il ciclo procede, le citazioni da Assisi si fanno più numerose, e diventano marcate nella parete del Conte Enrico, dove la scena del *Banchetto* (C. A4) ha richiamato quella assisiata delle *Nozze di Cana* (Basile-Paris-Serangeli 1988, 226-227) e dove in generale le composizioni hanno maggior respiro (forse anche a causa del formato più lungo) e il racconto è più fluido (Boskovits 2001, 155-156): ma la fedeltà ai repertori permane, si veda come il viso del sacerdote (C. A3) si accosti al gruppo di *Conxolus* a Subiaco e come il fregio con candelabri e cerchio ricordi quello della cappella di Santa Barbara (Romano-Quadri, in *Corpus V* → 64). Altre affinità – ad esempio quella tra i visi degli angeli del ciclo del Calice (C. B3-4) e il *San Michele* di Santa Passera (→ 33) – confermano la circolazione, talvolta un po' slabbrata, e il processo di adattamento e parziale riduzione della pittura ‘alla moda’ nella produzione pittorica della Roma di fine Duecento. In sostanza: fra i tre segmenti narrativi esistono differenze innegabili, sulla base di quello che appare esser stato un progetto

molto ambizioso di propaganda e comunicazione, nel quadro della competizione tra committenti, individuali e/o ‘istituzionali’, in una Roma in cui i programmi figurativi si realizzavano in rapida successione e quantità, e in un contesto in cui gli ordini religiosi tradizionali, come i benedettini, dovevano guardarsi dalla schiacciante fortuna dei nuovi ordini mendicanti: in questo senso, il ciclo di Subiaco e quello di San Lorenzo rispondono alla medesima esigenza. Tuttavia, e tornando alla difficoltosa analisi dello stile, è buona norma diffidare di cronologie troppo ‘alte’, quando nel contesto dell'opera affiorano elementi che invocano datazioni più tarde. Come già ha sostenuto Gandolfo (1988, 358), i due cicli di Lorenzo e di Stefano sono ben comprensibili quale risultato dell'adattamento della maniera, o delle maniere formatesi a Roma negli anni di Niccolò III, alle esigenze narrative testimoniate nella gemella benedettina Subiaco, e già un po' sensibili alle mode cavalliniane e assistiate. Il cantiere di San Lorenzo può essere stato realizzato a *tranches* successive, forse con un'interruzione prima della parete corta – presumibilmente, di ambedue le pareti. Forse la pausa comportò un'integrazione di nuovi maestri nella bottega al lavoro, che la firma «*Paulus et Filippus filius*» non ci aiuta a meglio conoscere, certo molto improbabilmente a legare a Rusuti (Stevenson (fine del XIX secolo), BAV, Vat. lat. 10577, f. 57r), ma sicuramente ci fa intravedere un'organizzazione del lavoro su base tradizionale romana (Romano 1995a). Ma il progetto deve esser stato unitario, e la realizzazione compresa in un torno di tempo non troppo lungo, molto difficilmente situabile prima della soglia del 1292-95.

#### *Interventi conservativi e restauri*

Entro 1639: pesanti danni ai dipinti testimoniati da Eclissi (1639, BAV, Barb. lat. 4403, ff. 4, 8, 9, 11, 13, 14, 17, 20, 26-29, 30-33; Id. (1630-1644 ca.), WRL, 9064, 9016, 9065, 8984, 8986, 8989, 8992, 9011, 9010, 8994-8999).

Entro 1750 ca.: un nuovo ciclo viene dipinto sulla parete nord, al posto di quello medievale già perso entro il 1639 (Giovanni Battista Piranesi, *Veduta della Basilica di S. Lorenzo fuor delle mura*, incisione (1750 ca.), BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.45.I, n. 4). È forse in quest'occasione che si ridipingono anche gli altri cicli: nel 1841, Séroux d'Agincourt (VI, tav. XCIX.1-8) riproduce come integre alcune scene che Eclissi rappresenta lacunose nel 1639.

Giugno 1863-maggio 1864: ridipintura delle parti medievali come di quelli posteriori da parte dei pittori Giuseppe Pileri, Giovanni Massagli e Carlo Ruspi (ASR, MCLP, Sez. V, tit. I, b. 374).

1943: la basilica è colpita dal bombardamento alleato; il tetto del portico è quasi totalmente distrutto. In seguito gli affreschi sono consolidati e puliti da Anton Maria Zamponi (ACS, AA.BB.AA., II Divisione, 1940-1945, b. 143; Muñoz 1944; Ciranna 2006). 1982-1986: restauro da parte dell'Istituto Centrale del Restauro, direzione di Giuseppe Basile (ICR, OA 1247, 1252, 1255, 1259). Messa in luce degli ultimi frammenti medievali (Basile 1985; Basile-Paris-Serangeli 1988).

#### *Documentazione visiva*

Antonio Eclissi, disegni acquarellati (1639), BAV, Barb. lat. 4403, ff. 4, 6-33; Antonio Eclissi, disegni acquarellati (1630-1644 ca.), WRL, 8952, 8982-8985, 9016, 9064-66, 8986-8993, 8994-8999, 9010-9015; Giovanni Battista Piranesi, *Veduta della Basilica di S. Lorenzo fuor delle mura*, incisione (1750 ca.),

BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.45.I, n. 4; Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, disegni a inchiostro e matita (1780-1790), BAV, Vat. lat. 9843, ff. 20r-v, 21r-v; Achille Pinelli, acquarello (1832-1835), in Brizzi 1985, 119; incisione, in Fontana 1833-1855 [1889], I, tav. VII; Séroux d'Agincourt 1841, VI, tav. XCIX.1-8; Johann Anton Ramboux (†1866), disegni, in Ziemke 1963, 77-75; incisione, in Letarouilly 1868-1874, II, tav. 268; anonimo, fotografie (1868 ca.), coll. Parker, 1120-1126; Rohault de Fleury 1883, I, tav. XIX; Gigli, acquarelli, BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.45.I, nn. 10, 12, 17; fotografia (1900-1920), Moscioni, 21723; fotografie (1940 ca.), Anderson, 6207-6212; fotografia (1961-1962), ICCD-GFN fondo Tuminello, F 12002.

#### *Fonti e descrizioni*

Panvinio 1570 [it.], 297; Ugonio 1588, 151r; Mancini 1625 ca. [1923], 74; Severano 1630, I, 662-663; Baglione 1639 [1990], 152-153; Mabillon 1687a, 81; Montfaucon 1702, 117; *Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746), BVR, T9, vol. 28, ff. 24, 50; La Lande 1769 [1790], III, 321; Mellini (ante 1667), Vat. lat. 11905, f. 197r; Stevenson (fine del XIX secolo), BAV, Vat. lat. 10577, f. 57r.

#### *Bibliografia*

Wiebeking 1828, 7; Fontana 1833-1855 [1889], I, 6; Platner et al. 1838; Nibby 1838-1841, I, 297-298; Melchiorri 1840, 220; Séroux d'Agincourt 1841, V, 171-172; *ibid.*, VI, 178-180; Nibby 1848, II, 252, 255; Gori 1855, 2-4; Foresi da Morrovalle 1861, 72, 81-85; Gori 1862, 19-22; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I, 78; *Memoria* 1865, 7; Bleser 1870, 174; Bleser-Roger 1866 [1900], 60; Letarouilly 1868, I, 556; Pellegrini 1869, 171-173; *Triplice omaggio* 1877, 5-6; Forcella 1869-1884, XII, 501-504; Rohault de Fleury 1883, 77-78; Strzygowski 1888, 178; Clausse 1893, II, 480; Rohault de Fleury 1896, 60; Giusti sd. [1901-1943], 6; Marucchi 1902, 487; Angeli 1904, I, 222; Hermanin 1904, 471; Lanciani 1904, 30; Pératé 1906, 427; Frothingham 1908, 327; Giovannoni 1908, 270-271; Oliger 1911, 247-248; Wilpert 1916, II, 960-966, 969-981; Biasiotti 1920, 246 nota 1; Van Marle 1921, 176, 195-196; Tani 1922, 135-136; Van Marle 1923-1938, I, 434-435; Da Bra 1924, 65-71; Thynne 1924, 54-55; Toesca 1927, 1008 nota 37; Mann 1928, 123; Da Bra 1929, 15-21; Parronchi 1939, 169; Armellini-Cecchelli 1942, II, 1082-1083; Muñoz 1944, 14-22; Hermanin 1945, 294-297; Horb 1945, 17-18; Garrison 1949, 29; Anthony 1951 [1971], 82; Da Bra 1952, 96-97, 235; Salmi 1955, 42-50; White 1956, 94-95; CBCR 1962, II-1, 36; Bologna 1962, 138; Golzio-Zander 1963, 190; Ziemke 1963, 71-75; Waetzoldt 1964, 44-46; Faldi Guglielmi 1966, 176-179; Matthiae 1966a, 188-192, 240, 243; Matthiae 1966b, 63-73; Matthiae 1967, 383; Refice Taschetta 1968; Parsi 1970, IV, 16-17; Petrassi 1975, 240; Boskovits 1981 nota 54; Ciardi Dupré dal Poggetto 1981, 43; Wollesen 1981, 49-52; Basile 1985; Pace 1986b, 433; Marques 1987, 189; Basile-Paris-Serangeli 1988; Gandolfo 1988, 348, 352, 358; Romano 1989a, 248; Mihályi 1991, 168; Romano 1992, 9-15, 25-35; Fillitz 1994; Osborne-Claridge 1996, I, 124-125, 128-171; Wollesen 1998, 13, 79-89; Pollio 1999, 155; Romano 2000a, 157-159, 163-165; Serra 2000, 110-111; Boskovits 2001, 153-158; Martina 2001, 7-13; Ciranna 2006, 220, 228; Mondini 2010, 349-350; Bagordo 2012; Schmitz 2013, 67, 69, 73, 129, 133.

*Valentine Giesser*

Le pagine da 80 a 93 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

### 13. LA DECORAZIONE DUECENTESCA DELL'ABBAZIA DELLE TRE FONTANE

Ultimo decennio del XIII secolo

Abbiamo riunito in questa scheda alcune testimonianze, conservate o perdute, che attestano della lunga durata del progetto decorativo del convento cistercense, iniziato negli anni Ottanta del Duecento (Quadri, in *Corpus IV* → 63) e proseguito nel decennio successivo. La cronologia che abbiamo attribuito ai dipinti è infatti contenuta entro il secolo: l'abbazia cistercense partecipava così all'ondata massiccia di rinnovamento decorativo degli edifici di culto e dei conventi

romani, che questo volume documenta. Il progetto, che toccò la sala capitolare, il vestibolo, e la sacrestia della chiesa, e, a seguire, gli ambienti conventuali (l'Ala dei monaci) ma anche – emettiamo l'ipotesi con la prudenza del caso – lo spazio più 'pubblico' del portico della chiesa abbaziale, si deve certamente all'abate Martino, senese, abate dal 1283 al 1303 o 1306; egli dovette concepirlo e realizzarlo per tranches successive, a partire dai primi anni del suo abbaziato.

#### 13a. IL CICLO DELLA VITA UMANA

Dipinti murali staccati

Quando furono scoperte nel corso degli anni Sessanta del secolo scorso, le pitture decoravano il muro rivolto verso la campagna dello spazio loggiato che si apre al di sopra dell'antico dormitorio dei monaci. Staccate e collocate su pannelli durante gli interventi di restauro realizzati tra il 1970-71, sono oggi conservate all'interno del monastero [1-9]. La rimozione dal supporto d'origine ha ulteriormente danneggiato la pellicola pittorica già particolarmente compromessa: questa appare oggi in condizioni critiche, molto consunta e slavata.

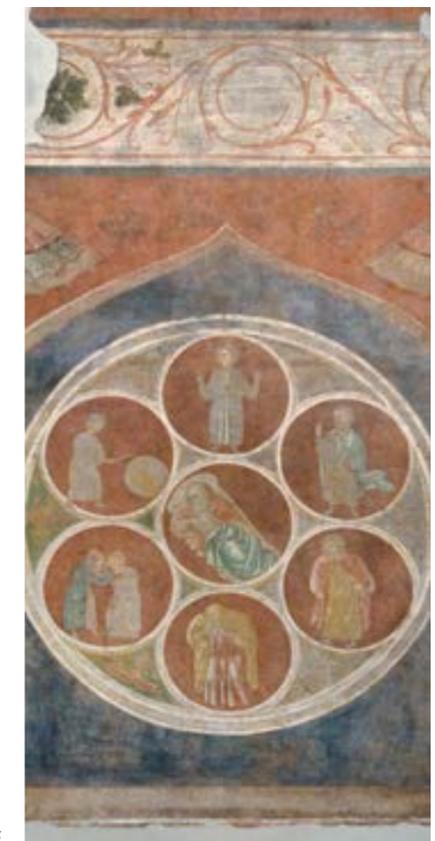
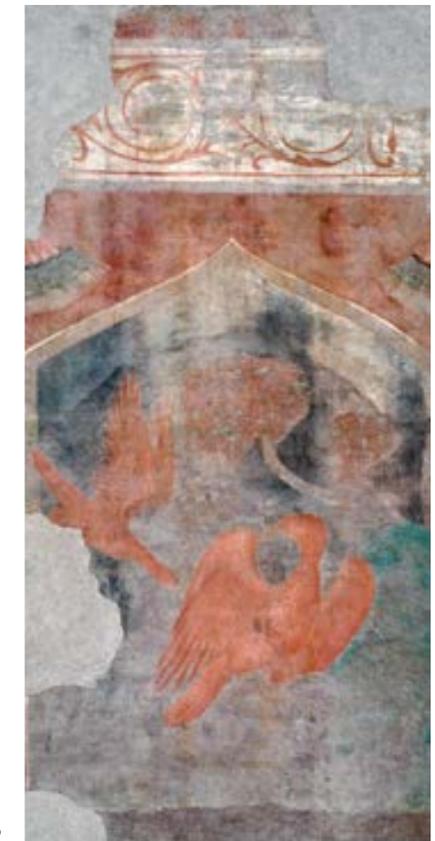
La decorazione, coronata da volute vegetali rosse su fondo bianco che si arrotolano su se stesse e culminano in infiorescenze verdi, si compone di nove riquadri chiusi superiormente da archi leggermente inflessi che si stagliano su un fondo rosso. Tra un riquadro e l'altro sono inseriti ventagli multicolori, legati tra loro da racemi – che oggi s'indovinano appena esclusivamente a un'analisi ravvicinata – terminanti in foglie trilobe e fiori blu, anch'essi ormai molto sbiaditi e per la maggior parte scomparsi. Il primo riquadro – originariamente la lettura si svolgeva da sud verso nord, ovvero da sinistra verso destra – mette in scena *Il lavoro dei progenitori* [1], ancora leggibile almeno nelle sue linee principali nonostante una grande lacuna che intacca il centro della scena. Sulla sinistra, s'intravede ancora la sagoma di Eva seduta su una seggiola dall'alto schienale. Accanto a lei, Adamo è intento a lavorare la terra: impugna un attrezzo, di cui si riconosce solo una piccola parte del lungo manico che lo caratterizzava e indossa una veste e calzari rossi e un cappello a falda larga. Tra Adamo ed Eva, al centro della composizione, si staglia un albero. Un altro albero, grande e dalla folta chioma, è raffigurato anche al centro del secondo riquadro [2]. Tra le sue fronde trova posto una figura dal volto giovanile che porta una lunga tunica. Ai piedi dell'albero, sulla sinistra, appare il muso di un grande drago rosso: dalle fauci spalancate escono fiamme; sulla destra, invece, è rappresentato un unicorno bianco. Si tratta dell'illustrazione della parabola dell'uomo sull'albero della vita tratta dalle storie di *Barlaam e Giosafat*. Al centro del terzo riquadro è un'aquila rossa accovacciata [3]: un'altra aquila dello stesso colore, rappresentata con le ali spiegate, plana verso di lei. Un arbusto a doppio fusto arreda lo sfondo. Protagonista del quarto riquadro è un pescatore [4]: ritratto di profilo, con abito rosa e cappello, è seduto sulle rive di uno stagno, all'interno del quale nuotano due anatre e numerosi pesci. Un albero simile a quello del riquadro precedente completa il paesaggio. Il quinto e il sesto riquadro sono entrambi occupati da un grande tondo che contiene a sua volta sette medaglioni: uno al centro e sei che si dispongono tutt'intorno. Nel primo tondo sono raffigurati gli animali che rappresentano i sensi

dell'uomo [5]: attorno alla figura di un giovane che veste un abito cromaticamente bipartito, troviamo un cinghiale, un leone, una scimmia, un ragno all'interno della sua ragnatela e un'aquila rossa simile a quelle del terzo riquadro. Nel secondo tondo, invece, sono rappresentate le età dell'uomo [6]. Il medaglione in basso a sinistra è l'unico a contenere due figure: due bambini o due ragazzini si prendono per il collo, in segno di lotta o per abbracciarsi. Come vedremo, la lettura che se ne dà influisce sull'interpretazione della raffigurazione. Procedendo in senso orario, nel medaglione successivo troviamo un bambino che fa rotolare un cerchio o una palla con una bacchetta o un bastone: si tratta probabilmente della raffigurazione della *pueritia*. Segue l'immagine dell'*adosceles*, raffigurato con entrambe le mani alzate all'altezza delle spalle, e dello *iuvenis*, un uomo con barba e mantello. Il *vir* si differenzia dalla figura che lo precede grazie a un diverso abbigliamento e per la chioma più folta e la barba più lunga, nonché per una postura già leggermente incurvata. Il *senex*, con lunga barba bianca e un mantello che gli copre anche il capo, è ormai piegato dall'età. Il medaglione centrale racchiude l'uomo *decrepitis* che, sdraiato su un giaciglio con gli occhi chiusi, aspetta di morire o è già morto (Aavitsland 2012, 231-235).

Nel settimo riquadro due figure giovani vestite con tuniche cromaticamente bipartite e con una cuffietta chiara sulla testa [7], tengono un grande lembo di stoffa bianca facendolo passare attorno al collo, per raccogliere i frutti del grande albero che svetta dietro di loro. Nell'ottavo riquadro è ancora visibile un putto, nudo, ma con un mantello rosso sulle spalle, che apre o chiude – oggi non è più possibile dirlo – una gabbia, all'interno della quale s'indovina ancora la sagoma di un uccello bianco [8]; la sagoma di un altro uccellino di colore rosso s'intravede più in alto, dove la gabbia si restringe. Un uccello rosso dentro una gabbia di forma circolare, alla quale è appesa una seconda gabbia quadrata, è rappresentato anche nell'ultimo riquadro [9]: le condizioni delle pitture non permettono di precisare ulteriormente i dettagli della rappresentazione.

#### Note critiche

La definizione di ciclo enciclopedico data da Bertelli (1969) nel primo studio sulle pitture delle Tre Fontane, è stata corretta da Mihályi (1991, 161 ss.) in ciclo della Vita umana: alle Tre Fontane, infatti, non si è cercato di mettere in immagini i vari campi del sapere, si è costruito invece, un discorso didascalico e moraleggiante dottissimo – un *florilegium* visivo com'è stato definito (Lo Giudice 1985, 367; Aavitsland 2012) – sulla caducità





della vita terrena, in buona parte inedito. Da qui deriva una certa difficoltà della storiografia nel cogliere e definire i caratteri costitutivi dell'iconografia dei dipinti, anche al di là dei limiti oggettivi imposti dalle condizioni di conservazione. Se da un lato lo studio di Aavitsland ha permesso di meglio comprendere la funzione, il significato e alcuni degli eventuali modelli sottesi alle raffigurazioni che compongono la sequenza dei nove riquadri, dall'altro ne ha ulteriormente evidenziato la rarità e la precocità delle attestazioni di alcune delle sue figurazioni. I dipinti ornavano verosimilmente la parte alta del muro occidentale dell'ambiente più vasto degli appartamenti dell'abate – il suo studio forse, utilizzato pure per funzioni di rappresentanza (Aavitsland 2012, 35 e 45-46) – che si apriva a sud di una stanza più piccola, dipinta con bande verticali rosse e bianche di cui restano ancora tracce (Barclay Lloyd 1997, 323 ss.; Id. 2006, 157-167, in particolare 164-165 e 190-193 e Aavitsland 2012, 25-35). Si servono di una carrellata di immagini eclettiche che attingono ai vari bacini del sapere medievale e vanno a pescare in tradizioni iconografiche e letterarie disparate, contraddicendo così la tesi di Bertelli che faceva derivare buona parte dei soggetti del ciclo dalla *Summa de naturis rerum* di Tommaso di Cantimpré (Bertelli 1969, 31; Id. 1970, 59 nota 6; Id. 1978, 80).

Accanto a tematiche consuete o quantomeno diffuse all'epoca – *Il Lavoro di Adamo ed Eva*, l'apologo dell'unicorno tratto dal racconto di *Barlaam e Iosafat*, ma anche *l'Età dell'uomo* – troviamo soggetti di più difficile lettura e collocazione. La sequenza comincia oggi – ma così doveva essere anche in origine, data la valenza archetipale della rappresentazione – con *Il lavoro di Adamo ed Eva* [1]: l'eredità del peccato dei primi uomini e del dolore e la fatica che da esso deriva segnano l'avvicendamento dei restanti otto riquadri tutti focalizzati sull'inesorabile peccaminosità della vita terrena e sulla salvezza offerta dalla fede. Tra XII e XIII alcune delle vicende relative ai progenitori – tra i quali *Il lavoro di Adamo*

*ed Eva* ricopre un posto importante – sono spesso estrapolate dal contesto narrativo al quale appartengono e associate a tematiche di pertinenza non strettamente religiosa, quanto profana, come testimoniano per esempio i mosaici di Otranto (anni sessanta del XII secolo) o i rilievi della facciata e della Porta della Pescheria del duomo di Modena (fine dell'XI-primi decenni del XII).

Pertinenti a un bagaglio figurativo antichizzante, il putto con gabbietta e le gabbie con uccelli dell'ottavo e del nono riquadro [8, 9] non solo non sono vocaboli sconosciuti nella Roma medievale, ma tra XII e XIII secolo trovano largo impiego, soprattutto, tuttavia, in posizione marginale: ne sono un esempio quelli che compaiono qua e là tra i racemi d'acanto nella conca absidale di San Clemente a Roma (Croisier, in *Corpus IV* → 32), di San Giovanni in Laterano (→ 7a) o, ancora la gabbia che rinchioda un uccellino sull'arco absidale di Santa Maria in Trastevere (Croisier, in *Corpus IV* → 55; Lo Giudice 1985, 365; Gandolfo 1988, 354; Mihályi 1991, 165-168; Aavitsland 2012, 273-275). Il motivo del pescatore [4] com'è già stato più volte ribadito, si ritrova, ancor prima che nella Navicella (→ 53), nel portico di San Lorenzo fuori le mura (→ 11) e nel paesaggio nilotico che corre ai piedi della conca absidale di Santa Maria Maggiore (→ 16a; Mihályi 1991, 167-168); deriva molto probabilmente da un modello, anch'esso di reminiscenza antica e tardoantica, oggi non rintracciabile, come testimonierebbe la posa di profilo, costante di tutte le attestazioni menzionate. Anche in questo caso, quando non relegato ai margini della decorazione alla quale partecipa, come a Santa Maria Maggiore, costituisce una presenza "accessoria", una sorta di spettatore degli eventi salienti rappresentati. Alle Tre Fontane, invece, sia il putto e le gabbie, sia il pescatore acquistano autonomia, diventando soggetti a sé, latori quindi di un proprio e specifico significato. Secondo Aavitsland (2012, 165-195, 271-294), avremmo a che fare con motivi polisemantici, la cui lettura si situa a diversi livelli. Nella retorica medievale, visivamente e

letterariamente associati alla memoria e all'*inventio*, tali temi costituirebbero delle metafore visive che rinviano a questo tipo di attività cognitive e che ben si addirebbero alla funzione di studio dell'ambiente che ornavano. L'immagine del pescatore di uomini, poi, ha una sua rilevanza anche in ambito cistercense, tornando con frequenza negli scritti di san Bernardo: nella biografia stilata da Guglielmo di Saint-Thierry, lo stesso fondatore dell'ordine è definito "piscator Dei" (cfr. anche Lo Giudice 1985, 367). Il putto invece incarnerebbe lo spirito divino che permette all'anima-uccello di chiudersi nella gabbia e quindi di isolarsi dalle insidie del mondo terreno e del suo peccato; si alluderebbe così anche al monaco che scegliendo la vita monastica decide di autosegregarsi dalla corruzione del mondo (Lo Giudice 1985; 365-366; Gandolfo 1988, 354; Mihályi 2000, 66).

Altra immagine dalla semanticità sfaccettata e complessa è quella con le aquile [3]. Alle Tre Fontane è probabilmente rappresentato il bagno ringiovanente delle aquile, secondo un'iconografia diffusa soprattutto nei bestiari o da raffigurazioni che da questi derivano: oltre alla posizione delle aquile, che ricorda, per esempio, quella al f. 35v del ms. Harley 471 del bestiario conservato alla British Library a Londra, menzionato da Aavitsland (2012, 147), lo indicherebbe pure la zona di colore turchese, pertinente forse alla raffigurazione dell'acqua, di cui restano ormai esili tracce. Il bagno delle aquile diviene immagine di Cristo che muore e risorge, ma anche della crescita spirituale che vive l'uomo attraverso i sacramenti, il battesimo in particolare (*ibid.*, 138-164).

La raffigurazione degli animali che personificano i sensi dell'uomo [5] conta poche ricorrenze in ambito monumentale, mentre corredata i manoscritti del *Bestaire d'amour* di Riccardo di Fournival (scritto intorno alla metà del XIII secolo), diffusi soprattutto in Francia (Mihályi 1991, 176; Id. 2000, 86): i due soli altri esempi conosciuti sono i dipinti nella torre di Manor House a Longthorpe, Northamptonshire (1330-1340 ca.) e della Haus zur Kunkel a Costanza (1320 ca.), che presentano tuttavia, un'impaginazione e caratteri in parte o del tutto diversi (Bertelli 1969, 30-31; Id. 1972, 13; Romano 1992, 92; Aavitsland 2012, 207 ss.). In entrambi i casi abbiamo a che fare con cinque animali e non sei come alle Tre Fontane. Nelle occorrenze iconografiche miniate, ma anche nei testi scritti, sono attestate variazioni al numero e al tipo di animali; lo stesso Tommaso di Cantimpré, nel suo *De natura rerum*, una delle fonti prime per l'allegoria animale dei sensi dell'uomo, menziona in tutto sette animali diversi (Aavitsland 2012, 212-215). Alle Tre Fontane la scelta di raffigurare sei animali è stata probabilmente anche dettata da una preoccupazione di simmetria con il tondo raffigurante le età dell'uomo che dispone sei medaglioni attorno a quello centrale. Sia a Longthorpe sia a Costanza, poi, gli animali si raggruppano attorno alla figura di un re, ma a Longthorpe soltanto secondo una disposizione circolare – gli animali appaiono su una ruota – che ricorda quella delle Tre Fontane, ma non coincide con essa. Alle Tre Fontane il re – che personifica probabilmente lo "spiritus rector harmoniae mundi" (Aavitsland 2012, 211), è sostituito da un giovane riccamente vestito: la veste cromaticamente bipartita – tipica dei ceti alti – lo lega al giovane sull'albero nella parabola dell'unicorno [2] e ai protagonisti della *Raccolta della frutta* [7], creando una fitta trama di rimandi interni. La rappresentazione delle Tre Fontane assume così tutt'altro significato rispetto a quella di Longthorpe e Costanza, acquisendo quel valore moralizzante che costituisce il filo rosso sotteso all'intero ciclo: il giovane è emblema di tutti gli uomini che vivono sotto l'*emprie* delle pulsioni sensuali, lasciandosi governare da queste, senza curarsi della brevità della vita, alla quale allude appunto il tondo con le età dell'uomo del medaglione successivo ([6], *ibid.*, 212, 235-237). Qui, i due che si prendono per il collo sono da leggere a nostro avviso come due bambini che lottano e non come due adolescenti che si abbracciano (*ibid.*, 221): poiché l'adolescenza è già rappresentata nel tondo in alto al centro, siamo propensi a credere si tratti di un'immagine dell'*infantiae*. La postura delle due figurine in ogni

caso ricorda quella assunta spesso da coppie di amanti che si abbracciano in opere francesi dell'inizio del XIV secolo, come in uno dei capitelli del chiostro dell'abbazia di Abondance in Haute-Savoie o nella miniatura raffigurante il bacio tra Lancillotto e Ginevra del *Lancelot du Lac* attribuito al cosiddetto Maître de Sainte Benoite d'Origny, conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (ms. M 805, f. 67r) datato al 1310-1320.

La *Raccolta della Frutta* [7] è stata messa in relazione al racconto del *Pèlerinage de l'âme*, scritto tra il 1330 e il 1355 dal cistercense Guillaume Deguilleville, che inscena una complessa allegoria relativa all'anima all'interno di un giardino con alberi; più tardi rispetto alle pitture dell'abbazia romana, si avvale verosimilmente di fonti più antiche (Bertelli 1969, 45 nota 24; Romano 1992, 91). Le miniature che accompagnano il racconto, tuttavia, presentano pochi e generici punti di contatto con la raffigurazione delle Tre Fontane che sembra invece da leggere, seguendo la suggestione di Aavitsland (2012, 247-269), come un'altra immagine di *contemptus mundi*: i due giovani abbiani – come indica l'abito cromaticamente bipartito – raccolgono frutta in un giardino, luogo spesso associato alla perdizione, poiché accoglie uomini e donne che lì si rifugiano per dilettarsi o alla ricerca di un luogo appartato per soddisfare le loro pulsioni carnali. Le figure delle Tre Fontane rappresentano così la noncuranza di chi destina la propria vita ai piaceri effimeri e di corta durata della carne, come quello della gola al quale soccombono. Il giardino quale luogo di piacere è soggetto iconografico, ma anche letterario, frequentato soprattutto dal Trecento, come dimostrano gli esempi menzionati da Aavitsland (*ibid.*, 256-263), tutti posteriori alla Vita umana delle Tre Fontane.

Il ciclo insomma appare come una sintesi intellettuale di altissima levatura che si compone di immagini dalla forte carica allusiva, la cui lettura presuppone nel fruitore una *background* di conoscenze tale da permettere associazioni particolarmente colte e ad ampio raggio. Si pone evidentemente il problema dei modelli, non solo per le singole figurazioni che lo compongono, ma anche, e forse ancora più urgentemente, per il disegno che sta alla base della sua concezione. La discussione delle singole figurazioni ha messo in evidenza il debito nei confronti di modelli transalpini, in parte sicuramente minati e alla conoscenza dei quali hanno quasi certamente contribuito i rapporti con la casa madre Cîteaux e l'abbazia di Clairvaux (Mihályi 1991, 179; Aavitsland 2012).

Da un punto di vista più complessivo, le pitture murali di Casa Corboli ad Asciano, residenza del podestà, datate al terzo quarto del Trecento (Romano 1992, 92) presentavano qui un grande tondo nel quale è incastonato un medaglione centrale attorniato da otto medaglioni più piccoli, secondo una struttura che ricorda quella del quinto e del sesto riquadro della Vita umana delle Tre Fontane. Nel medaglione al centro è raffigurata la parabola dell'unicorno tratta da *Barlaam e Iosafat*, mentre i medaglioni che lo circondano racchiudono gli episodi relativi alla morte violenta di potenti uomini illustri. Del programma di Casa Corboli si è evidenziato il debito nei confronti della contemporanea figuratività civica (Donato 1988 e 1989) che spesso assume accenti e intonazioni moraleggianti e che in qualche modo recupera parte di un repertorio esistente. Anche la decorazione di casa Colonna a Tivoli, dimora della potente casata Colonna, agganciabile forse al *terminus ante quem* del 1297 (Romano 1992, 164), oggi perduta ma di cui ci restano le fotografie e i disegni che ne fece Pacifici (1929-1930), contemplava la parabola dell'unicorno, inserita anche in questo caso in una galleria di immagini religiose e profane – tra le quali era anche *La ruota della fortuna* e secondo Aavitsland (2012, 89) *Il lavoro di Adamo ed Eva* – di carattere didascalico (Romano 1992, 91-92, 159-164). Per il nostro discorso, la decorazione di Casa Colonna in particolare è di grande interesse poiché attesta l'usanza, a un'epoca vicina a quella in cui si eseguirono i dipinti delle Tre Fontane, di rivestire le pareti di ambienti di dimore di alto rango con cicli pittorici didascalici che alleano profano

e religioso, secondo una consuetudine figurativa sicuramente più diffusa di quanto si è portati a pensare oggi in ragione della perdita di buona parte di tali testimonianze.

Anche in questo senso, la scoperta dell'Aula Gotica (Draghi, in *Corpus V* → 30a) ha sostanzialmente cambiato la nostra percezione delle cose, aprendo uno spiraglio su questa tipologia di rappresentazione all'interno dell'Urbe. È sono proprio i murali dell'Aula gotica – commissionati dal cardinale e *vicarius urbis* (1244-1254) Stefano Conti nel quinto decennio del Duecento e verosimilmente utilizzata per espletare la sua funzione di giudice – a costituire un precedente suggestivo per il ciclo delle Tre Fontane (Aavitsland 2012, 23-24, 35). Al di là delle vistose differenze – tematiche, ma anche formali, nonostante l'afflato anticheggiante di entrambi dato anche dalla collocazione di figure e figurazioni entro archi inflessi – i due episodi condividono un fondo comune, evidenziante l'usanza di ornare ambienti residenziali o di rappresentanza, talvolta adibiti ad usi specifici come nel caso dell'Aula Gotica, con complessi programmi pittorici che in buona parte esulano dai canonici soggetti religiosi: delle sorte di *camerae pictae ante litteram*. Non sappiamo se alle Tre Fontane altre figurazioni andassero a completare i nove riquadri esistenti. I risultati delle ricerche di Barclay Lloyd (1997, 323 ss.; Id. 2006, 157-167, in particolare 164-165 e 190-193) che hanno ricostruito la situazione originaria del ciclo della Vita umana, smorzano il legame con il perduto *Calendario* sottostante (→ b; Bertelli 1970, 56-57; Gandolfo 1988, 353; Romano 1992, 93), confinato, diversamente dalle pitture del primo piano, in uno spazio semiaperto e accessibile a tutti i monaci. Tuttavia, i due episodi – molto probabilmente eseguiti durante la stessa campagna decorativa, come prova l'affinità della banda a racemi che coronava entrambi [1-9] (Bertelli 1970, 56-57; Mihályi 1991, 167) – in qualche modo si chiamavano tematicamente, facendo eco al *Calendario* di quello che era l'ambiente di accesso al palazzo

cardinalizio dei Santi Quattro Coronati (Draghi, in *Corpus V* → 30e), ma anche al ciclo dei Mesi raffigurato nell'Aula gotica. Il *Calendario*, infatti, ricorda che il tempo del santorale e delle festività liturgiche è il solo appropriato a scandire il corso della vita terrena messa in immagini al piano superiore.

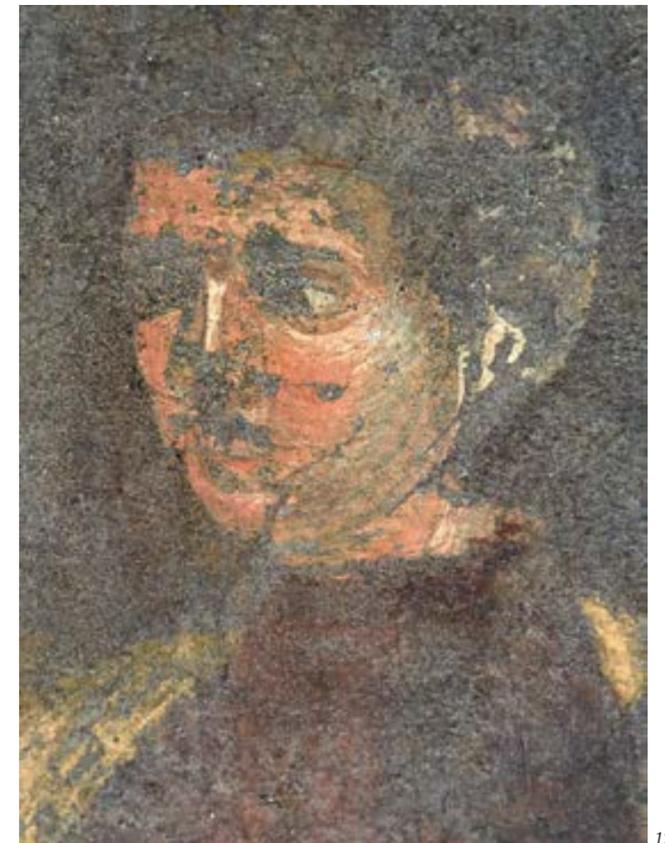
Non è un caso che sul piano formale affinità indubbiamente stringenti si abbiano con la più anomala e 'profana' nell'impianto, delle decorazioni romane di ambienti sacri, definita «la redazione cristiana di un salotto arredato di immagini, in una villa o in un palazzo imperiale» (Romano 1995, 50), ovvero la decorazione del Sancta Sanctorum (Romano-Queijo, in *Corpus V* → 60), col quale il ciclo delle Tre Fontane condivide l'impaginazione fortemente antichizzante del discorso figurativo che utilizza anche vocaboli e sintagmi dalla secolare tradizione a Roma. I riquadri ad archi inflessi caratterizzano certamente altri esempi coevi, come le sante sui piedritti dell'arco absidale di Santa Passera a Roma (→ 33), le pitture di Maestro *Conxolus* al Sacro Speco di Subiaco (Romano 1992, 91), ma anche quelle sulle pareti e gli arconi trasversi del coro nella chiesa di Santa Maria a Tivoli (Aavitsland 2012, 21); ci pare però importante sottolinearne il lignaggio antico che li pone tra i discendenti dei riquadri che delimitavano le storie dei mosaici della cupola di Santa Costanza (Piazza, in *Corpus I* → 1d), attestati dalle copie di Francisco de Hollanda. Cornici ad archi inflessi, poi, si ritrovano in pitture che, con intenti diversi, segnano alcune delle fasi clou di *revival* a Roma: dalle riprese in epoca di Riforma, come nel Miracolo del Tempietto rappresentato nella chiesa inferiore di San Clemente (Romano, in *Corpus IV* → 21a), alle pitture, appunto, del Sancta Sanctorum commissionate da Niccolò III, ma anche, come già detto, nella decorazione dell'Aula Gotica ai Santi Quattro Coronati (Draghi, in *Corpus V* → 30a). Un discorso analogo interessa anche i ventaglietti inseriti tra un riquadro e l'altro che rinviano ai ventaglietti collocati all'apice dei numerosi mosaici absidali



10



11



12

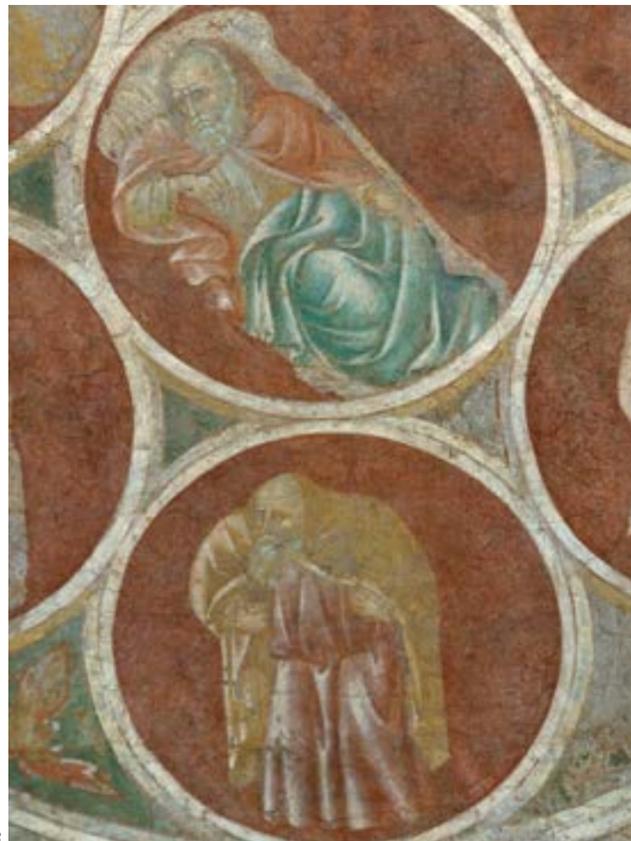
del XII-XIII secolo, a loro volta considerati come un ricordo delle antiche *camerae fulgentes* (Andaloro-Romano 2000b, 96). In quest'ottica di relazione all'antico, seducente, per quel che riguarda i toni del quinto e sesto riquadro, è il rinvio avanzato da Romano (2008a, 57 nota 75) al graffito con un grande cerchio all'interno del quale sono sette medaglioni, sulla rampa che porta alla Biblioteca di Augusto.

Con i dipinti del Sancta Sanctorum, il ciclo delle Tre Fontane condivide anche il fondo rosso che ricorre sistematicamente nelle altre decorazioni dell'Ala dei Monaci all'abbazia delle Tre Fontane: nelle più antiche figurazioni della sacristia (Quadri, in *Corpus V* → 63) e in quelle del dormitorio (→ c), eseguite probabilmente nello stesso giro d'anni del ciclo con la Vita umana. Il sapore inequivocabilmente antiquariale del colore rosso è già stato rilevato, così come se n'è sottolineata la preziosità e la connessione – si pensi all'utilizzo in ambito imperiale – a cerchie di committenza di élite (Romano 2008a, 75). Abbiamo insomma a che fare con episodi espressamente realizzati per luoghi e fruitori esclusivi, rappresentanti dei vertici della gerarchia ecclesiastica romana, i soli in grado di comprendere tutti i risvolti tematici e formali, sottesi ai dipinti in questione. L'abbazia delle Tre Fontane, d'altronde, fu molto vicina agli ambienti pontifici, anche grazie all'accesso di alcuni dei suoi abati alle più alte cariche della Curia. Tali rapporti segnarono l'esordio della vita stessa dell'abbazia: nel 1145 il primo abate Bernardo Paganelli fu eletto papa con il nome di Eugenio III (1145-1153) (Mihályi 1991, 155, 179 nota 2; Aavitsland 2012, 14-18). Gardner (2014b, 33), tuttavia, fa notare come dal 1275 alla metà del XIV secolo, l'assenza di rappresentanti cistercensi all'interno del Collegio cardinalizio, abbia portato a un allentamento del legame tra l'ordine e la Curia.

Se la sintassi e la configurazione del ciclo della Vita umana lo collocano nella scia della tradizione romana, i singoli lemmi

stilistici non sono univocamente collegabili a questa. Alla realizzazione del ciclo hanno contribuito diversi pittori. Il più arcaico di questi, quello che eseguì il riquadro con il pescatore [4], è ancora legato a modalità pittoriche riscontrabili nei murali della sacristia dell'abbazia: il pescatore, infatti, si avvicina al pastore – anch'egli ritratto di schiena – nella lunetta con la Natività che seppur ormai molto consunto, sembra presentare una maniera di pannello affine. Nella figura delle Tre Fontane è ancora ben nitido il ricordo di modelli inerenti a scene dall'ambientazione agreste della metà del secolo, come il contadino dall'ampio cappello rotondeggiante che nel Ciclo dei mesi all'Aula Gotica (Draghi, in *Corpus V* → 30a) e nei frammenti di Palazzo senatorio (Romano, in *Corpus V* → 36) è raffigurato mentre semina. Nello stesso riquadro, tuttavia, la descrizione del paesaggio acquitrinoso e degli animali che lo popolano [10], sia esso opera dello stesso pittore o di un'altra personalità, assume esplicite cadenze torritiane (Bertelli 1969, 36; Gandolfo 1988, 354; Mihályi 1991, 168; Romano 1992): la rappresentazione della natura, d'altronde, è elemento centrale non solo del ciclo enciclopedico – che nella raffigurazione delle aquile del terzo riquadro ne tocca un apice [3] – ma anche e soprattutto dei dipinti del dormitorio (→ c) che paiono riferirsi allo stesso orizzonte artistico.

A un maestro aggiornato sulle novità assiate relative alla fase di transizione tra la bottega romana e quella giottesca spetta la raffigurazione del *Il lavoro di Adamo ed Eva* [1]: la figura di schiena di Adamo, infatti, ricalca almeno in parte quella di Caino ne *L'uccisione di Abele* raffigurata nel registro superiore della quarta campata della navata. Una componente assiate è reperibile anche nelle figure del riquadro con la *Raccolta della frutta*, opera forse dello stesso artista che eseguì *Il lavoro dei progenitori*: quel poco che ancora si scorge delle fisionomie evanescenti richiama tipologie facciali con nasi leggermente adunchi [11, 12], occhi affilati, piccole bocche carnose e mascelle



13

pronunciate del lacerto con Cristo, angeli e santi della cappella Baylon a Santa Maria in Aracoeli (→ 21) che paiono raccogliere spunti dagli esordi del giovane Giotto ad Assisi; affine è anche la base rosata che riscalda gli incarnati che nelle figure delle Tre Fontane emerge con forza a causa della perdita dello strato più superficiale di pittura color ocra che la bilanciava. Una certa *air de famille*, d'altronde, è rilevabile anche con alcune delle fisionomie dei fratelli di Giuseppe rappresentati ai piedi di quest'ultimo, nella scena assisiata – sempre situata nella quarta campata, ma questa volta nel registro di mezzo – raffigurante *La coppa ritrovata nel sacco di Beniamino*, tra le scene che segnano il passaggio di testimone tra i maestri romani e la bottega giottesca (Romano 2001a, 192-196; Id. 2008a, 99-104).

Modalità pittoriche che orientano verso la Toscana caratterizzano, invece, effettivamente, il quinto, il sesto e il penultimo riquadro [5, 6, 8] (Romano 1992, 93-94). Echi cimabueschi ci paiono ravvisabili nel chiaroscuro verdognolo che scolpisce i volumi dei muscoli del putto con la gabbia, secondo valori plastici affini a quelli del Crocifisso di Santa Croce a Firenze, variamente datato tra gli anni Ottanta e il 1295, mentre alle figurine dei medaglioni nei tondi con le Età dell'uomo e le allegorie dei sensi non sono estranei accenti duccheschi, sia nella qualità luministica dei panneggi che si scompongono in profonde pieghe a V (*ibid.*, 19 e 93), sia nella resa fisionomica [13], che le avvicinano ai mezzibusti contenuti

nei medaglioni punteggiati la cornice della Madonna Rucellai. I riferimenti menzionati collocano il ciclo della Vita umana all'ultimo decennio del Duecento, durante la lunga reggenza dell'abbazia da parte di Martino (1283-1306), confermando così l'ipotesi cronologica più diffusa tra la critica (Mihályi 1991, 174-175; Romano 1992, 93-94; Mihályi 2000, 65; Barclay Lloyd 2006, 167, 192; Aavitsland 2012, 23). L'origine senese di Martino fornisce un'ulteriore giustificazione alla constatata apertura verso l'orizzonte artistico toscano, alla quale ha sicuramente anche contribuito il legame che l'abbazia intratteneva fin dal XII secolo con le terre toscane, attraverso i numerosi possedimenti lì localizzati (Romano 1992, 93-34); possedimenti che l'abbazia rivendicava con forza, come dimostrano, oltre ai murali del cosiddetto Arco di Carlomagno (Quadri, in *Corpus V* → 6), quelli perduti del portico (→ d) e gli sbalzi del reliquiario che Martino offrì al monastero quando ne assunse la guida (Bertelli 1970). Tale aggancio storico svincola – quantomeno non obbliga a far transitare – la rimarcata connessione con la pittura toscana dall'intermediario di Assisi, secondo la traiettoria designata invece dal Bertelli (1969, 37-38).

I contatti rilevati con la più antica decorazione della sacrestia (Quadri, in *Corpus V* → 63), indicherebbero un avvicendamento di pittori vecchi e nuovi: si può allora immaginare che diverse campagne di decorazione si fossero svolte tra il nono e l'ultimo decennio del secolo e che la bottega in funzione dall'esordio integrasse man mano nuove personalità: alla fase iniziale dell'abbaziato di Martino spetterebbero i dipinti della sacrestia che staccano di qualche anno quelli che qui si studiano, del dormitorio (→ c) e del Calendario (→ b), probabilmente eseguiti in un giro d'anni piuttosto stretto.

#### Interventi conservativi e restauri

1969-1970: campagna di restauro condotta dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio sotto la guida di Carlo Bertelli, durante la quale i dipinti in questione sono staccati e collocati su pannelli (Bertelli 1972, 12-13).

1989-1994: intervento di restauro a opera della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma durante i quali si rimosse il sostegno su cui erano stati collocati i dipinti dopo che furono staccati e si risanò il retro della pellicola pittorica; furono poi applicati bendaggi e si provvide a pulirli. Le grandi lacune furono riempite con calce spenta e pozzolana romana (Tempesta 1995, 197-202).

#### Bibliografia

Bertelli, 1969, 56-57; Bertelli 1970; Id. 1972, 12-13; Bertelli 1978, 80; Belting 1977, 164; Menichella 1983, 477, 481-482; Gandolfo 1988, 353-354; Mulazzani 1988, 54-60; Mihályi 1991, 161-179; Iacobini 1991, 387; Pistilli 1992, 179; Romano 1992, 19; 83-94; Quattrone 1995, 48; Romano 1995b, 51; Tempesta 1995, 185, 190-203; Barclay Lloyd 1997, 323 ss., in particolare 337-344; Wollesen 1998, 21; Mihályi 2000, 65-67; Boskovits 2001, 165-166; Barclay Lloyd 2006, 162-165, 232-233; Maddalo 2007c, 587; Romano 2008a, 26, 52, 57 nota 75; Messineo 2010, 77; Aavitsland 2012; Schmitz 2013, 48, 67; Gardner 2014b; Michalčáková 2014.

### 13b. IL PERDUTO CALENDARIO NEL PORTICO DELL'ALA DEI MONACI

Delle pitture raffiguranti un *Calendario* che nell'Ala dei monaci ornava la parete settentrionale del portico che si affaccia sulla campagna non restano ormai che i disegni che ne fece Sérroux d'Agincourt (1780-1790, BAV, Vat. lat. 9847, ff. 17r-18r): riproducono entrambi gli stessi sette mesi, probabilmente perché già all'epoca parte dei dipinti era andata distrutta [1, 2].

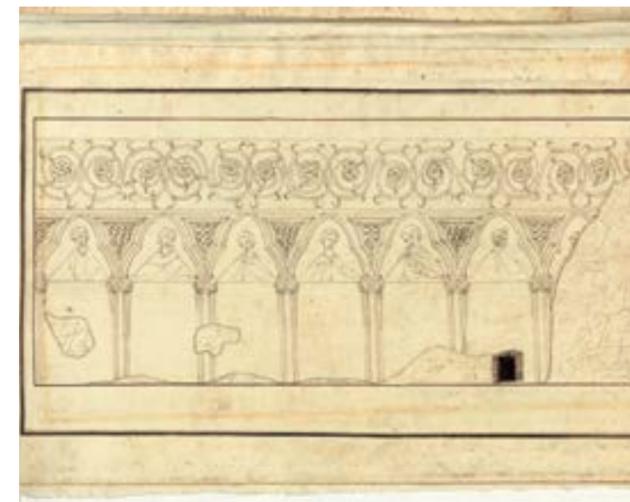
Sotto una fascia decorativa con volute circolari intrecciate e terminanti in inflorescenze, è una serie di sette archi trilobi montati su pilastri con capitelli foliati. Gli spazi tra un arco e l'altro sono riempiti con mosaici cosmateschi: tessere a forma di losanghe chiare si alternano a tessere a forma di losanghe scure. All'interno degli archi sono collocate figure – l'ultima è solo parzialmente visibile poiché intaccata da un'estesa lacuna – sbarbate e dall'aria giovanile: indossano tuniche coperte da un ampio manto e tengono grandi cartigli che lasciano scoperto solo il busto, e sui quali in origine appariva il testo del calendario proprio a ciascun mese. Uno dei due disegni reca ancora qualche sequenza di lettere che tuttavia non formano più parole dal senso compiuto.

#### Note critiche

Menzionato da Mabillon (1687a, 142: «*In eodem claustro Kalendarium festorum, quae per totum annum in Ordine celebrari olim mos erat, item depictum est*»), il *Calendario* delle Tre Fontane s'inserisce nel gruppo di *Calendari* monumentali dipinti duecenteschi che a Roma ornavano residenze cardinalizie e monastiche: oltre a quello perduto, ma giunto fino a noi grazie alle copie eseguite nel XVII secolo da Antonio Eclissi, che decorava il portico della domus dell'ordine Templare a Roma in Santa Maria de Aventino (Quadri, in *Corpus V* → 35) si deve citare quello affrescato sulle pareti della stanza d'ingresso al palazzo cardinalizio dei Santi Quattro Coronati (Draghi, in *Corpus V* → 30e). Ricalcano un tipo di impaginazione proprio al settore librario e ripropongono uno schema rappresentativo diffuso in epoca tardoantica, come attesta il *Calendario* datato al III secolo d. C. ritrovato nei sotterranei di Santa Maria Maggiore (Magi 1972, 41; Maddalo 2007c, 583, 587; Ead. 2007a, 302).

Con il *Calendario* dei Santi Quattro Coronati, in particolare, quello delle Tre Fontane presenta strette analogie d'impaginazione: anche qui, infatti, grandi figure sotto arcate reggono cartigli [1, 2] – che diversamente dai cartigli dei Santi Quattro si srotolano in orizzontale – sul quale appare il testo del calendario liturgico, strutturato secondo la griglia tipica dei codici liturgici (numeri aurei o epatte, lettere domenicali, giorni del mese, e santorale; Noviello in *Corpus V* → 30e). L'identità delle figure non è precisabile ai Santi Quattro Coronati, dove si è persa buona parte della pellicola pittorica, né alle Tre Fontane: qui Maddalo (Maddalo 2007c, 588) vi scorge dei 'giovani monaci', ma a nostro modo di vedere il disegno di Sérroux d'Agincourt è troppo sommario e avaro di dettagli per permettere di sbilanciarsi in interpretazioni di qualsiasi tipo. La tipizzazione stereotipata delle figure del disegno – tutte senza barba e con capigliature simili – farebbero pensare a rappresentazioni allegoriche, magari dei Mesi, piuttosto che a santi o profeti e a personaggi biblici (*ibid.*). I *Calendari* romani paiono segnare spazi di passaggio dall'alta visibilità (Romano 2007, 632), funzionando come marcatori che introducono in luoghi la cui vita è scandita dalla temporalità della Chiesa: come a Santa Maria de Aventino, il *Calendario* delle Tre Fontane copriva il portico dell'Ala dei monaci, mentre ai Santi Quattro era collocato nell'ambiente d'ingresso alla residenza cardinalizia, una sacrestia forse, o una sala dei paramenti (Draghi, in *Corpus V* → 30e).

A differenza degli esempi citati, che conservano almeno parzialmente il testo con le festività relative ai giorni dell'anno,



1



2



3

per il *Calendario* delle Tre Fontane si è perso qualsiasi appiglio epigrafico utile non solo a comprenderne meglio le specificità e i testi liturgici di riferimento, ma anche a chiarire prassi e usanze legate al culto dei santi nell'abbazia cistercense.

Le arcate trilobe sono state avvicinate a quelle sotto le quali trovavano posto profeti nei dipinti della navata di Santa Cecilia in Trastevere (Gandolfo 1988, 353-354) che tuttavia erano inserite in un sistema di architettura illusiva ben più articolato. Ricordano anche quelle del *triforium* cieco nel Sancta Sanctorum o del transetto della basilica di Assisi, sotto cui erano pure sistemate figure stanti. L'appartenenza del *Calendario* alla stessa campagna decorativa del ciclo della Vita umana (→ a) – ma anche ai dipinti del dormitorio (→ c) – e quindi la sua ascrizione agli anni Novanta del Duecento è suggerita dall'affinità della fascia decorativa a volute circolari che sia nel *Calendario*, sia nel ciclo della Vita umana coronava la raffigurazione; volute vegetali non troppo dissimili sono ancora visibili al di sotto di una delle arcate che si apre verso la campagna e sono probabilmente ascrivibili alla stessa campagna decorativa [3]. Il *Calendario* e il ciclo della Vita umana erano collocati, in parte almeno, nella stessa posizione, ma dislocati su piani diversi: il primo al piano terra di un ambiente semiaperto, il secondo al primo piano, all'interno di uno degli appartamenti dell'abate, secondo

una corrispondenza anche semantica. Il *Calendario* rientrerebbe così nel progetto di decorazione dell'Ala dei monaci promosso dall'abate Martino (1283-1303/1306), un progetto unitario di alto livello che intreccia tematiche religiose a tematiche profane.

#### Documentazione visiva

Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, disegni a matita (1780-1790), BAV, Vat. lat. 9847, ff. 17r-18r.

#### Fonti e descrizioni

Mabillon 1687a, 142.

#### Bibliografia

Bertelli 1969; Bertelli 1970b; Bertelli 1972; 10; Bertelli 1978, 77; Gandolfo 1988, 353-354; Mulazzani 1988, 60-62; Mihályi 1991, 167; Pistilli 1992, 179; Barclay Lloyd 1997, 332-333; Barclay Lloyd 2006, 167; Maddalo 2007c; Romano 2007, 632-633; Draghi, in *Corpus V* → 30e, 189; Quadri, in *Corpus V* → 35, 240; Schmitz 2013, 140, 143 nota 420, 146; Gardner 2013, 231 nota 63.

### 13c. LA DECORAZIONE DEL DORMITORIO

Dipinti murali staccati

In origine la decorazione ricopriva i timpani delle due pareti corte dell'antico dormitorio dei monaci, dove nell'Ottocento fu realizzato un nuovo soffitto più basso, confinando così le pitture in una sorta di solaio (Bertelli 1969, 26), dal quale furono strappate e collocate su pannelli durante gli interventi di restauro del 1970-1971. Lo stato conservativo è particolarmente degradato. Soprattutto il timpano del muro settentrionale ha molto sofferto [1]: presenta estese lacune e la superficie pittorica ha perso buona parte della sua consistenza. Su un fondo rosso, si riconoscono ancora le sagome di uccelli e alberi. Un grande uccello bianco con le ali spiegate, sopravvissuto solo in parte – una fenice forse – occupava la punta del timpano. A destra e a sinistra di una finestra centrale, oggi murata, s'intravedono una palma davanti alla quale è un pavone di profilo: il piumaggio monocolore fa pensare si tratti di uccelli femmine. Altri due pavoni – dei maschi probabilmente, come indica il sontuoso piumaggio colorato – erano rispettivamente disposti al di là di due altre aperture, nei due angoli laterali dello spazio triangolare. Lungo il profilo inferiore di quest'ultimo correva una fascia bianca, come testimonia il frammento ancora visibile nell'angolo destro. I due lati obliqui erano invece delimitati da una cornice bianca sulla quale spicca una greca rossa a motivi lanceolati e volute stilizzate. Gli sginci delle finestre presentavano un'ornamentazione con volute vegetali rosse terminanti con foglie verdi su fondo bianco, anch'essa staccata al momento dei restauri [2].

Sul timpano proveniente dalla parete meridionale sono due grandi cespi di acanto che si diramano in ampie volute tondeggianti [3], sistemati da una parte e l'altra di un'apertura centrale. Le volute terminano in grandi fiori, in piccole infiorescenze a campanula e grappoli di colore giallo e lilla tenue. Frammenti di una cornice a bande colorate appaiono qua e là lungo i lati obliqui.

#### Note critiche

La flora e la fauna [1, 3] dei timpani del dormitorio appartengono a un repertorio diffuso a Roma alla fine del Duecento e ripropongono temi e motivi che dall'epoca paleocristiana tornano ciclicamente

nell'iconografia cittadina. Pavoni si ritrovano nel sottotetto di Sant'Agnese fuori le mura (Romano, in *Corpus V* → 49) e popolano numerosi i girali di acanto del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore (→ 16a), al quale rinvia anche il grande uccello bianco nella punta del timpano – che come diremo più tardi per il significato simbolico a questa connesso potrebbe effettivamente essere una fenice – affine alle gru con ali spiegate lì eseguite dal Torriti. E quest'impronta naturalistica di area torritiana è ciò che lega i dipinti del dormitorio ad alcune figurazioni del ciclo della Vita umana (→ a), come quella con il Pescatore o con il Bagno delle Aquile.

Rispetto ai girali di acanto che invadono gli spazi di risulta nelle lunette della sacrestia con la *Natività* e l'*Incoronazione della Vergine* (Quadri, in *Corpus V* → 63), quelli del dormitorio si mostrano in una redazione più matura e meno incerta e si avvicinano ai racemi del transetto di Santa Maria Maggiore che pure ornano i timpani delle due pareti corte (Menichella 1983, 480; Mihályi 1991, 163; Romano 1992, 85); tale impaginazione, d'altronde, doveva essere piuttosto consueta, come dimostra l'acanto nel timpano – oggi sottotetto – dell'aula consiliare a Palazzo senatorio (Romano, in *Corpus V* → 58), probabilmente eseguito tra il 1278-1279. Rispetto alle infiorescenze dei tralci di Santa Maria Maggiore, quelle delle Tre Fontane appaiono condotte in maniera più corsiva e libera e mostrano qualche spigolatura in più. Non è evidentemente possibile dare un significato cronologicamente pregnante a queste osservazioni al fine di stabilire l'antiorità di un episodio sull'altro: ci pare, tuttavia, che entrambi presentino un grado di compiutezza analogo che li colloca nello stesso giro d'anni o quantomeno in un giro d'anni vicino. La greca rossa con motivi lanceolati e volute stilizzate, poi, caratterizza le pitture nella cappella Savelli all'Aracoeli, databile attorno al 1298 (→ 30).

I dipinti delle Tre Fontane si allineano ad altre testimonianze cittadine duecentesche di apparati decorativi illustranti tematiche agresti o animalistiche in ambienti pertinenti a residenze monastiche e del clero: è il caso per esempio dei quattro animali dipinti sui muri della saletta nella torre nella residenza di San



Clemente (Romano, in *Corpus V* → 31), o ancora il Ciclo dei mesi nella torre abbaziale di San Saba (Quadri, in *Corpus V* → 37), forse adibita a 'stanza del tesoro'. Malgrado il loro carattere profano, tali tematiche possiedono evidentemente risvolti simbolici da leggere in chiave didascalica religiosa: la fenice – se di una fenice si tratta – che muore e risorge dalle sue ceneri è allegoria del Cristo stesso, mentre il pavone, tra i molteplici e come spesso accade, contraddittori significati che gli si attribuiscono, pur non avendo valenza cristologica può diventare immagine di resurrezione.

Nei murali del dormitorio ritroviamo il fondo rosso che caratterizza il ciclo della Vita umana (→ a), ma anche i dipinti della sacrestia (Quadri, in *Corpus V* → 63), vero e proprio *leitmotiv* della figuratività pittorica dell'Ala dei monaci dell'abbazia cistercense che abbiamo discusso più nel dettaglio nella scheda 13a, alla quale rimandiamo. Tale costante serviva forse a stabilire un legame e una certa continuità tra le diverse decorazioni di questa parte di edificio, di là dagli scarti temporali che interessarono probabilmente l'esecuzione di quelle della sacrestia, che abbiamo collocato al nono decennio del Duecento, e la realizzazione del gruppo di opere di cui ci occupiamo in questa sede. I riferimenti proposti per le pitture del dormitorio, infatti, orientano verso una cronologia agli anni Novanta; come il ciclo della Vita umana sarebbero quindi una committenza dell'abate Martino (Mihályi 1991, 174) e concluderebbero la campagna d'interventi da collocarsi appunto tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo in cui si elevarono le pareti del dormitorio (Barclay Lloyd 1997,

328 ss.). Se anche la destinazione del luogo mutò, diventando una sorta di sala di rappresentanza, com'è stato proposto (Pistilli 1992, 177-178), anche in ragione della sontuosità della decorazione pittorica, è ipotesi difficilmente dimostrabile sulla base degli elementi in nostro possesso (Barclay Lloyd 1997, 337); è tuttavia il caso di ricordare che già l'ambiente più vasto degli appartamenti dell'abate nel quale appariva il ciclo della Vita umana, avrebbe svolto questa funzione (Aavitsland 2012, 33-35).

#### Interventi conservativi e restauri

1969-1970: campagna di restauro condotta dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio sotto la guida di Carlo Bertelli, durante la quale i dipinti in questione sono staccati e collocati su pannelli (Bertelli 1972, 11-12).

#### Bibliografia

Bertelli 1969, 26 e 36; Bertelli 1978, 80; Mihályi 1991, 161-163; Romano 1992, 85; Quattrone 1995, 48; Romano 1995b, 51; Tempesta 1995, 185, 189-190; Barclay Lloyd 1997, 336-337; Barclay Lloyd 2006, 165, 232; Messineo 2010, 76-77; Aavitsland 2012, 1, 32; Schmitz 2013, 65.

Irene Quadri

1294 (?)



1



2

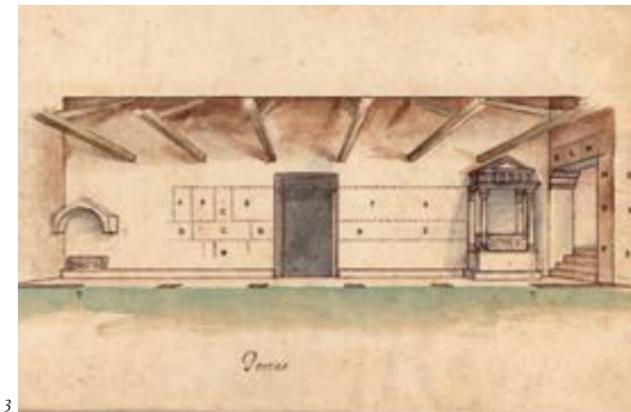
Delle pitture che ornavano il portico della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio all'abbazia delle Tre Fontane, non restano oggi che due frammenti molto consunti e slavati. Nel primo di questi, che si colloca sul lato interno del pilastro meridionale del colonnato d'entrata al portico, si riconosce ancora San Leonardo con una catena nella mano sinistra [1]; gli *fa pendant*, sul pilastro settentrionale, San Giacomo [2].

Tuttavia, parte almeno della decorazione che ricopriva il portico ci è testimoniata dai disegni seicenteschi che ne fece Antonio Eclissi. Già a quell'epoca, come testimonia il f. 42 del BAV, Barb. lat. 4402 che riporta la disposizione e la distribuzione delle scene, designate da lettere maiuscole [3], il ciclo aveva subito perdite importanti. I soggetti ancora identificabili nel XVII secolo sono riprodotti ai ff. 43 e 46-51.

Sul muro di facciata della chiesa, a sinistra della porta d'ingresso, erano delle scene – alle quali Eclissi attribuisce le lettere B (f. 43), D (f. 46) ed E (f. 48) – relative alla leggenda della presa di Ansedonia e alla donazione che Leone III e Carlomagno avrebbero fatto all'abbazia di alcune terre della Maremma, decenni prima rappresentate nel cosiddetto Arco di Carlomagno (Quadri, in *Corpus IV* → 6). Chiese, castelli e palazzi fortificati appaiono nel riquadro B [4] così come anche nel D [5]. Il B era a sua volta affiancato dal riquadro A, nel quale si distingue ancora la parte inferiore di un monaco cistercense [4], un abate probabilmente come indica il manto rosso che copre l'abito nero e bianco tipico dell'ordine. Leone III e Carlomagno erano poi rappresentati nel

riquadro E [6]: il papa, riconoscibile grazie alla tiara e alla casula, alza la destra nel gesto dell'*adlocutio* e con la sinistra regge un libro; l'imperatore, riccamente vestito e con la corona sulla testa, porta la mano destra sul petto e nella sinistra stringe un rotolo. Accanto a loro trovano posto tre cardinali, tutti muniti di un cappello a larga falda, e una quarta figura di cui non sussistono che le gambe: indossa abiti civili – la veste, riccamente ornata si ferma a metà gamba – simili a quelli di Carlomagno. Nulla resta del riquadro che Eclissi definisce con una doppia C [5], sotto il quale trovano posto due altri pannelli, questa volta identificati da un asterisco. Nel primo e più esteso, un santo calvo e dalla lunga barba bianca siede su un trono ed è affiancato da un santo monaco tonsurato con un libro in mano e da una santa nimbata, di cui già all'epoca dell'Eclissi restava solo il volto. Nel riquadro a sinistra è un'altra santa coronata con la palma del martirio che tiene tra le mani un piccolo vaso.

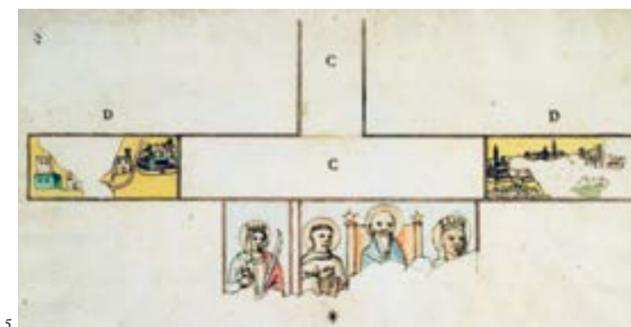
A destra della porta d'ingresso della chiesa, Eclissi distingue quattro riquadri recanti le lettere da F a I [3]: tuttavia, egli procede alla trascrizione esclusivamente del pannello I. Sulla sinistra, una grande imbarcazione a vela controllata da soldati con lance, scudi ed elmi, accoglie due monaci vestiti di bianco, verosimilmente dei cistercensi [7]: il primo tiene un libro fra le mani, il secondo, invece, a prua della nave, tende le mani verso un gruppo di monaci bianchi collocati a riva e capeggiato da un personaggio tonsurato e con un manto rosso, forse l'abate. Quest'ultimo tiene tra le mani, posata su un drappo bianco,



3



4



5

la testa aureolata di sant'Anastasio, monaco persiano al quale era dedicata l'abbazia cistercense romana che ne possedeva anche le reliquie. La chiesa è rappresentata sulla destra, dietro il gruppo di monaci, come indicano il numero e la disposizione delle finestre; la testa di sant'Anastasio riappare in mano a un monaco che sta sulla soglia della basilica. Si tratta verosimilmente dell'illustrazione della partenza dall'abbazia o dell'arrivo all'abbazia della testa di sant'Anastasio che, secondo le istruzioni che l'angelo apparso in sogno impartisce a Carlomagno, è portata ad Ansedonia: grazie all'intercessione della reliquia, Carlomagno vince la battaglia contro gli abitanti della cittadina toscana che con le terre circostanti sarà donata ai monaci delle Tre Fontane. L'apertura del muro sud del portico era sormontata e bordata sulla destra da sei riquadri [3], solo due dei quali sono documentati dall'Eclissi (K e L). Entrambi narravano il martirio di Vincenzo di Saragozza [8]: nel primo, il cadavere del martire è miracolosamente protetto da due uccelli e un lupo (K); il secondo (L) condensa due momenti di una stessa vicenda: due uomini gettano in mare il corpo del santo al collo del quale è appesa una grande pietra, corpo che tuttavia non affonda, ma raggiunge la riva.

Il muro esterno laterale del portico – che funzionava come una sorta di facciata – invece, accoglieva il racconto del martirio di sant'Anastasio. Eclissi ne trascrive tre scene, alle quali assegna le lettere Q, S e R [3]. I primi due pannelli avevano schema compositivo affine, con l'imperatore seduto sotto un trono a edicola, uno scettro nella mano destra, la sinistra alzata, che assiste alle torture del martire persiano [9]. Nel primo, Anastasio è trainato su un terreno roccioso da due cavalli frustati da una terza figura; nel secondo, Anastasio, appeso per le mani e con i piedi stretti da una corda alla quale è appesa una pietra, è trafitto da bastoni appuntiti che gli sono conficcati nella carne da due aguzzini il cui corpo era stato obliterato già prima che Eclissi eseguisse le copie. Nell'ultimo riquadro, il santo appare nel suo letto di morte davanti a una struttura antichizzante [10]: due accolti con corte tuniche sono ai capi del letto, mentre un angelo emergente da una nuvola solleva l'anima del defunto.

I due ultimi pannelli copiati da Eclissi – contrassegnati dalle lettere T e V – riproducono i due frammenti ancora visibili sui pilastri del portico [10]. Contrariamente a quanto Eclissi indica nel suo schema al f. 42, sul pilastro di sinistra figurava san Leonardo di Limoges [1], all'epoca ancora conservato nella sua interezza, mentre sul pilastro di destra stava san Giacomo maggiore [2]. Se il primo, in abito monastico e tonsurato, è facilmente riconoscibile grazie alla catena che tiene nella mano sinistra e all'iscrizione che lo accompagna, l'identificazione del secondo può farsi esclusivamente grazie all'iscrizione (*Iscr.* 1a-b): oltre a questa, il disegno seicentesco non mostra altro che un volto nimbato, un piccolo frammento del manto rosso che copriva le spalle e l'estremità del bastone del pellegrino.

#### Iscrizioni

Portico, pilastri occidentale e orientale, lato interno  
1 - Due iscrizioni identificative, disposta all'interno dell'area figurata, in alto, a destra del capo di san Giacomo, e ai lati del capo di san Leonardo, prive di spazio grafico di corredo, allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso e verde. Integra ma con caduta di pigmento pittorico (san Giacomo); mutila (san Leonardo). Scrittura maiuscola gotica.

1a - *S(anctus) Iacobus*

1b - *S(anctus) Leon|ardus*

Integrazioni da disegno di Antonio Eclissi (1630), BAV, Barb. lat. 4402, f. 51.

(S.Ric)

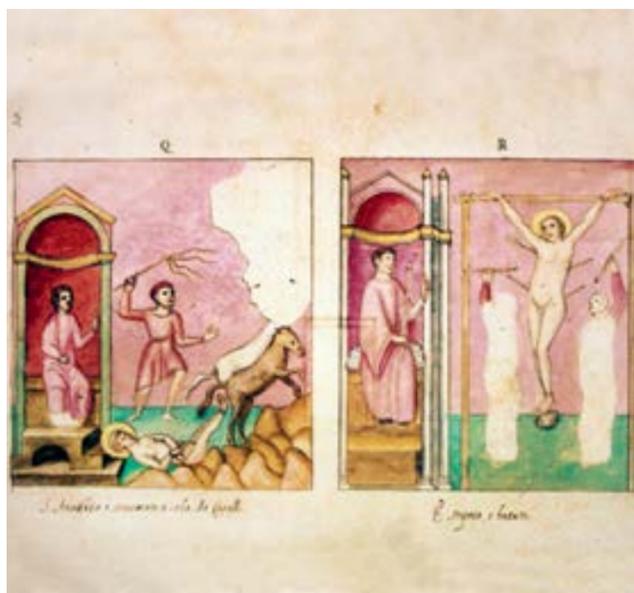


**Note critiche**

Nei due pannelli, oggi in stato larvale, appaiono i santi Leonardo e Giacomo, figure ambedue in vario modo legate alla questione delle crociate: Leonardo invocato dai soldati crociati prigionieri, Giacomo storicamente fautore della Reconquista spagnola. Tema tradizionalmente bernardino, la crociata è dunque connessa alle radici dell'ordine cistercense: la presenza dei due santi acquista così una coerenza reciproca, anche se la differenza d'incorniciatura ancora visibile nei due ritoccati e rovinatissimi riquadri può far pensare che essi non siano stati per forza eseguiti nel medesimo momento.

Quel che ci pare certo, almeno sulla base del materiale giunto fino a noi, è che le figure di Leonardo e Giacomo, immagini di tipo devozionale, non si riconnettono alle tematiche svolte negli altri dipinti del portico copiati da Eclissi, e non è quindi chiaro se appartengano alla stessa campagna. Peraltro, anche la cronologia delle scene non è piana. Possono essere divise in due nuclei tematici distinti: da una parte le raffigurazioni relative alla questione dei possedimenti e della 'leggenda di Ansedonia' [4-7], dall'altra le vicende relative al martirio dei due santi titolari (cfr. *infra*), Anastasio e Vincenzo [8-10]. Il primo nucleo è collocato sulla facciata della chiesa, mentre le scene di martirio ornavano la regione di muro intorno alla parete laterale del portico e la parete laterale esterna [3]. Appare isolata la testimonianza di Baglione che colloca tra le pitture del portico della chiesa – già "dal tempo consumate" (Baglione 1639 [1990], 88) – un'effigie di Onorio III che Séroux d'Agincourt (1841, VI, tav. XCVII, 8, 177) riferisce essere nell'Arco di Carlomagno e Ladner (1984, 127) invece identifica con quel che resta delle figure nel portico dell'Ala dei monaci (→ 94).

Così come ci sono tramandate dalle copie dell'Eclissi, le pitture non offrono appigli che ci permettano di capire se siano il risultato di una campagna di decorazione unitaria, oppure di interventi scalati nel tempo. Il gruppo con le scene di martirio di sant'Anastasio e san Vincenzo potrebbe agganciarsi alla data del 1294, come già proposto da Barclay Lloyd (1997, 323); è infatti in quell'anno che il Capitolo Generale dei Cistercensi approva la dedizione della chiesa dell'abbazia romana – fino a quel momento intitolata al solo sant'Anastasio – anche a san Vincenzo, le cui reliquie furono traslate nella chiesa abbaziale a una data non certa: sia la data del 1221 proposta da Ferrari (1957, 45) sia quella del 1225 avanzata da Dom Gabriel (1882, 13) collocherebbero la traslazione sotto il pontificato di Onorio III, a un'epoca in cui a Roma le reliquie dall'Oriente giungono numerosissime. Se fu la traslazione delle reliquie e la conseguente doppia dedica a fornire l'occasione per l'esecuzione di tutti o di una parte dei dipinti del portico, è ipotesi legittima ma non praticabile senza un'estrema prudenza. In ogni caso bisogna sottolineare che le scene dei due martiri non



appaiono sulla parete principale, di facciata del portico, e che nei documenti la chiesa continua per lungo tempo – oltre la fine del Quattrocento – ad essere chiamata soltanto «Sant'Anastasio» (Giorgi 1878): la presenza delle reliquie di Vincenzo, però, è chiaramente affermata dai dipinti stessi. Il formato quadrato delle scene, così come le loro soluzioni compositive [8-10], estremamente semplificate, rinviano a impaginazioni arcaiche, in auge più di un secolo prima, come nel ciclo del portico di Santa Cecilia in Trastevere (Dos Santos, in *Corpus IV* → 33). Tuttavia, l'edicola sotto cui è seduto l'imperatore nelle due scene del martirio di Sant'Anastasio [9], sembra presentare – la cautela è d'obbligo visto che ci basiamo su copie – un impianto spaziale che ricorda esempi tardo duecenteschi, come l'edicola sotto la quale è seduto Decio nel *Martirio di san Lorenzo* nella cappella del Sancta Sanctorum (Romano, in *Corpus V* → 60). La datazione dei murali in ogni caso è evidentemente allacciata al *terminus post quem* della cronologia di edificazione del portico che Barclay Lloyd situa agli ultimi decenni del XII secolo (Barclay Lloyd 2006, 177).

Più complessa appare la collocazione dell'altro gruppo di pitture che ornava la facciata della chiesa. I dipinti della facciata sono tematicamente coerenti [4-7]: dopo l'Arco di Carlomagno, anche qui è in gioco la questione dei possedimenti toscani dell'abbazia e della leggenda che vi si connette; i possedimenti dell'abbazia erano pure illustrati sul reliquiario che l'abate Martino offre al monastero in occasione della sua elezione (Bertelli 1970a). Nel portico, questi temi erano probabilmente accompagnati dalla rappresentazione di figure in qualche modo centrali per la storia dell'abbazia e dell'ordine cistercense: un abate [4] – chissà se Pier Bernardo Paganelli, futuro papa Eugenio III e primo abate dell'abbazia romana, molto implicato nella questione dei possedimenti – nel riquadro che Eclissi designa con la lettera A (Barclay Lloyd 1997, 315); mentre nelle figure che appaiono nel riquadro che Eclissi indica con un asterisco [5], si potrebbe riconoscere san Benedetto al centro seduto in trono e san Bernardo alla sua destra, spesso ritratto con la testa tonsurata e imberbe o con una barba molto corta. L'identificazione delle due sante ai lati, di cui una tiene la palma del martirio, risulta invece più complessa, poiché la storia devozionale dell'abbazia non pare legarsi a figure femminili.

Con quelli dell'Arco di Carlomagno, i dipinti del portico condividono la posizione rilevante e in un certo senso 'pubblica', funzionando anche qui come una sorta di 'manifesto'. Se la questione dei possedimenti toscani deve aver occupato per tutto il secolo XIII i monaci delle Acque Salviae, gli ultimi decenni del secolo devono essere stati in questo senso densi di avvenimenti. Nel 1269 è documentato un atto di enfiteusi tra Elia, rappresentante dell'abate Matteo e Ildebrandino il Rosso, membro della famiglia Aldobrandeschi su buona parte delle terre toscane di proprietà dell'abbazia; la famiglia Aldobrandeschi d'altronde controllava tali possedimenti già da tempo, almeno dal 1216 (Ruotolo 1972, 152-153; Barclay Lloyd 1997, 16, 262, 266). Nel 1284, prima di morire, lo stesso Rosso farà una consistente donazione all'abbazia delle Tre Fontane. Il legame tra questi fatti e la decorazione del portico è evidentemente indimostrabile: tuttavia, è forse il caso di ricordare che il monumento funebre che compare anche nel disegno dell'Eclissi e che data 1272, è ricondotto da Herklotz alla figura di Tommasia Aldobrandeschi, madre di Rosso Aldobrandeschi (Herklotz 1985, 162-163).

**Documentazione visiva**

Antonio Eclissi, disegni acquarellati (1630), BAV, Barb. lat. 4402, ff. 42-51; Séroux d'Agincourt 1841, VI, tav. XCVIII.

**Fonti e descrizioni**

Torriglio 1635, 239-244; Baglione 1639 [1990], 88.

**Bibliografia**

Séroux d'Agincourt 1841, VI, 178; Armellini-Cecchelli 1942, II, 1168-1170; Waetzoldt 1964, 80; Tomassetti 1910-1926 [1979-1980], 433; Ladner 1984, 128; Mihályi 1991, 180 nota 13; Barclay Lloyd 1997, 309-323; Barclay Lloyd 2006, 230; Schmitz 2013, 67.

Filipe Dos Santos e Irene Quadri



#### 14. LA DECORAZIONE PITTORICA DI SANT'AGNESE FUORI LE MURA

Dipinti murali staccati. Inv. 464 (cm 70 × 156), 467 (cm 160 × 153,5), 468 (cm 150 × 153), 470 (cm 140 × 160), 472 (cm 161 × 155), 476 (cm 160 × 156), 478 (cm 161 × 156), 480 (cm 70 × 140), 481 (cm 140 × 157), 483 (cm 150 × 41), 484 (cm 145 × 65), 488 (cm 220 × 43), 494 (cm 130 × 118), 509 (cm 83 × 160), 516 (cm 160 × 155), 519 (cm 53 × 105)  
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Depositi

1292-1295 ca.

Gli affreschi attualmente staccati e conservati nella Pinacoteca vaticana, scialbati in concomitanza con i lavori del cardinal Veralli nel 1620, furono riscoperti nel 1855, quando la chiesa di Sant'Agnese fu sottoposta a un radicale rinnovamento dopo il crollo del soffitto della canonica, da cui uscì illeso Pio IX (Beverini 1856). Il restauro fu diretto da Andrea Busiri Vici (ASV, Fondo particolare Pio IX, b. 20, fasc. 5; *Triplice omaggio* 1877, 18); le pitture riapparvero sotto la calce: «l'intonaco rigonfiando per la vecchiezza [che] si è distaccato in più parti del muro specialmente della galleria, e dai pilastri del narcece» (Bartolini 1858, 121). Staccati e trasportati su tela da Pellegrino Succi (De Luca 2002; Giacomini 2007b), esposti nella terza sala del Museo Pio Cristiano Lateranense (Barbier de Montault 1889a, 545; Marucchi 1898, 178-179; *Guida del museo lateranense* 1922, 201; Volbach 1979, 33), dopo la chiusura di questo museo nel 1925 i pannelli furono spostati nei depositi della Pinacoteca (*ibid.*).

Mal documentati i lavori ottocenteschi, un'ipotesi di localizzazione dei dipinti può farsi sulla scorta del testo primo seicentesco del Milesi (BNN, ms. Braccacciano, I F1, f. 27 ss.) e della testimonianza di Bartolini (1858, 121) coeva ai lavori di Pio IX. Il ciclo di santa Caterina si trovava quasi certamente sulla parete lunga del matroneo sinistro della chiesa, mentre quello di san Benedetto, simmetricamente, in quello destro (Romano 1989a, 253-254, Ead. 1992, 35-44; → 71). Per quanto difficoltoso sia il calcolo a causa dello stato lacunoso dei dipinti, si può ipotizzare che la lunghezza di ciascuna serie arrivasse a circa 17 metri, dunque appropriata a quella delle pareti dei matronei che è di circa 18-19 metri (Romano 1989a, 253). Al disopra del narcece correvano delle pitture del «secolo XIII»,

forse le *Storie della Vergine* (?) (inv. 519, 494; Bartolini 1858, 121). Lo stesso Bartolini attesta un altro registro decorativo «al di sotto dei rettangoli [con le storie cateriniane] in tante edicole distinte da colonne ricorrevano vari santi di scuola giottesca»: vi appartiene forse il frammento con due santi sotto arcate (inv. 486: → 79) che Bartolini illustra nella tavola direttamente sotto il ciclo cateriniano (Bartolini 1858, tav. VI). Le tre figure di santi in piedi (inv. 483, 488, 484) potrebbero esser state in origine sui pilastri del narcece, come le due sante di XI secolo (Bordi, in *Corpus IV* → 6). Non situabile è il lacunoso riquadro inv. 485 (→ 79).

A partire dagli ultimi anni del Duecento e fino al primo Quattrocento, i lavori si concentrarono dunque soprattutto sulle gallerie superiori e nel monastero, verosimilmente essendo già tutto decorato il resto della chiesa con dipinti scalati nel corso di vari secoli, come testimoniano Milesi (1600 ca., BNN, ms. Braccacciano, I F1, f. 27 ss.) e Ugonio (1594, BCAF, cl. I, 161, f. 966, in Pesarini XIX-XX secolo), BAV, Vat. lat. 13127, ff. 458-459) e con la decorazione voluta dalle monache nella seconda metà del Duecento (Romano, in *Corpus V* → 49).

L'ornamentazione dei matronei fu probabilmente in rapporto con i modi di circolazione nello spazio ecclesiale e cimiteriale. Solo nel Seicento, infatti, le gallerie furono provviste di una scala comunicante con lo spazio della chiesa sottostante; prima, esse servivano quale sorta di 'balcone' affacciato sulla sepoltura della santa (Bartolini 1858, 118; CBCR 1937, I, 34; Romano 1989a, 252-253). La presenza di un venerato reliquiario li attestato nella seconda metà del XIII secolo (Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 278; Claussen 1987, 172-173; Id. 2002, 60-62) conferma la dimensione pubblica, o semi-pubblica di questi spazi, e l'attenzione che vi prestarono le monache.

#### 14a. STORIE DI SANTA CATERINA

Il ciclo è composto da undici pannelli, ciascuno incorniciato da fasce colorate rosse e bianche con motivi a mezzecroci e semicerchi; la fascia rossa in basso è più alta per ospitare il *titulus*. La descrizione che segue non tiene conto della numerazione inventariale ma compone già la sequenza narrativa, ben nota e popolare specie grazie alla diffusione della *Legenda aurea*.

Inv. 509: *Santa Caterina invita i cristiani a non sacrificare agli idoli pagani*. La scena è mutila di tutta la parte bassa. Davanti a un tabernacolo forse alludente a un tempio la santa, seguita da due donne, fa un gesto verso il centro, dove un uomo di piccola statura si rivolge a una figura femminile abbigliata in bianco e con velo (forse una sacerdotessa?) con un oggetto rotondo e dorato in mano; dietro ad essa, tre figure maschili, la centrale con un animale in braccio.

Inv. 470 [1]: *Santa Caterina chiede a Dio di ispirarla nella disputa con i Sapienti*. Caterina, inginocchiata a sinistra, leva le mani verso l'angelo in alto (*Iscr.* 1a) mentre un soldato di profilo le pone una mano sulla spalla. Al centro, Massenzio in trono con edicola il cui fondo è in tessuto decorato a motivi geometrici; ha uno scettro, e un mantello rosso sopra la corazza. A destra gli anziani Sapienti, uno dei quali si volge di profilo in direzione dell'angelo. Visibile ancora il frammento sinistro dell'iscrizione (*Iscr.* 1b).

Inv. 516: *Disputa con i Sapienti*. La santa ha un libro in mano, attorno a Massenzio in trono i Sapienti, tutti con barba, e più

indietro altre figure di spettatori imberbi. È conservata la prima riga del *titulus* (*Iscr.* 2a-b).

Inv. 468: *I Sapienti convertiti sul rogo*. La scena è mutila, tranne le figure dell'imperatore e di un soldato, in parte di santa Caterina e di due saggi in ginocchio a mani giunte; le lettere dell'iscrizione sono illeggibili (*Iscr.* 3a-b).

Inv. 476 [2]: *Flagellazione di santa Caterina*. A sinistra si scorge ancora l'imperatore in trono, mentre la santa, nuda fino alla vita, è flagellata da due carnefici. Il *titulus* è ancora in parte leggibile (*Iscr.* 4a-c).

Inv. 481: *I cristiani raccolgono i corpi dei Sapienti per dar loro sepoltura*. Il centro della scena è occupato dal monticello di cadaveri, mentre i cristiani ne raccolgono già alcuni dal fuoco. La mano divina esce in alto dal cielo, con un'iscrizione (*Iscr.* 5).

Inv. 464 [3]: *Santa Caterina davanti all'imperatore*. Della scena è conservata solo la parte superiore, con la santa scortata da un soldato e l'imperatore in trono con un accolito. Il tema dell'incontro, generico, è stato anche posto quale seconda scena del ciclo (Larcinese 2008b, 47).

Inv. 467: *Santa Caterina in prigione converte l'imperatrice Faustina e il generale Porfirio* (*Iscr.* 6a-b). Lacunosa in tutta la parte alta a sinistra, dove erano i busti dell'imperatrice e di Porfirio, la scena mostra sulla destra la santa in piedi in un edificio con sbarre.





Il *titulus* è in parte leggibile (*Iscr.* 6c).

Inv. 472: *Cristo appare a santa Caterina in prigione*. La santa è inginocchiata, il Cristo, con *rotulus* forse un tempo iscritto, è accompagnato da un angelo. Il *titulus* è in parte leggibile (*Iscr.* 7).  
 Inv. 478: *Il supplizio delle ruote*. Massenzio, assiso in trono, fa il gesto di parola, mentre davanti a lui l'imperatrice fa un gesto di supplica; Caterina, coperta solo da un panno ma coronata, leva le mani giunte verso un angelo che scende dal cielo. Dietro le ruote, una turba di figure, alcune già a terra, sono forse le prossime vittime: d'altronde la ruota è decorata da piedi e mani tagliate. Le due righe del *titulus* sono in parte leggibili (*Iscr.* 8).

Inv. 480 [4]: *Decapitazione di santa Caterina*. Frammentaria, la scena mostra parte della figura di Massenzio in trono assistito da un soldato; il carnefice barbuto, con manto rosso svolazzante, si gira su sé stesso rimettendo la spada nella guaina, mentre a destra il corpo della santa, ancora in piedi e con le mani giunte, è già decapitato, e la sua testa coronata si intravede in basso prima della lacuna.

#### Iscrizioni

1 - *Santa Caterina chiede a Dio di ispirarla nella disputa con i Sapienti*

1a - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, in alto, sopra il capo di santa Caterina, priva di spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo blu. Abrasa. Scrittura maiuscola gotica.

*S(an)c(t)a Cætiéria*

1b - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, al margine inferiore, in uno spazio rettangolare delimitato superiormente ma non lateralmente, allineata su due righe non segnati secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Frammentaria. Scrittura maiuscola gotica.

*Ubi +++(- - -) P++X(- - -) [- - -] / [p]iñnosophiø [- - -]*

2 - *Disputa con i Sapienti*

2a - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata,

al margine inferiore, in uno spazio rettangolare delimitato superiormente ma non lateralmente, allineata su due righe non segnati secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Frammentaria. Scrittura maiuscola gotica. Fonte non puntuale del testo: *Legenda aurea* [2007], 1355, n. 65.

*Uçi disputavi cu(m) philosophis*

La *Legenda aurea* ([2007], II, 1354-1355), riporta: *Cum igitur virgo cum oratoribus sapientissime disputaret.*

2b - Iscrizione identificativa, disposta subito dopo l'iscrizione esegetica precedente e con le medesime caratteristiche grafiche. Lacunosa.

*Mas[se]òuì(us) i(m)p(er)ator*

3 - *I Sapienti convertiti sul rogo*

3a - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, al margine inferiore in uno spazio rettangolare delimitato superiormente ma non lateralmente, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Frammentaria. Scrittura maiuscola gotica.

*[- - -] i(m)p(er)ator*

3b - Iscrizione identificativa, disposta come la precedente, sullo stesso rigo e con le medesime caratteristiche grafiche. Frammentaria.

*[Ma]øøé(n)ùí(us) î[(m)[pera]ùor*

4 - *Flagellazione di santa Caterina*

4a - Iscrizione identificativa, disposta all'esterno dell'area figurata, nel margine inferiore, a destra, in uno spazio rettangolare delimitato superiormente e inferiormente ma non lateralmente, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Lacunosa. Scrittura maiuscola gotica.

*Masse(n)ù(ius) [imper]ator*

4b - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, nel medesimo spazio grafico dell'iscrizione identificativa precedente e allineata sullo stesso rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Cancellata in antico. Scrittura maiuscola gotica.

*[[ μ Ubi visita<ta> e(st) ab agus[ta imperatrice] ]]*

4c - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, al margine inferiore in uno spazio rettangolare delimitato superiormente ma non lateralmente, sotto l'iscrizione cancellata, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Frammentaria. Scrittura maiuscola gotica.

*μ Ubi fuit verb[er]aù[a] [- - -]*

5 - *I cristiani raccolgono i corpi dei Sapienti per seppellirli*

Iscrizione identificativa, allineata su un rigo orizzontale. Lettere bianche su fondo verde. Frammentaria. Scrittura maiuscola gotica.

*[Phi]ñnoøðóí[es]*

6 - *Santa Caterina in prigione converte l'imperatrice Faustina e il generale Porfirio*

Due iscrizioni identificative, disposte all'esterno dell'area figurata, nel margine inferiore, a sinistra, in uno spazio rettangolare delimitato superiormente e inferiormente ma non lateralmente, allineate su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Integre. Scrittura maiuscola gotica.

6a - *Perfilius*

6b - *Agusta i(m)p(er)atris*

6c - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, nel medesimo spazio grafico dell'iscrizione identificativa precedente e allineata sullo stesso rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Cancellata in antico. Scrittura maiuscola gotica.

*[[ μ Ubi fuit verb[er]aù[a] cu(m) fusti[culo] ]]*

6d - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, nel margine inferiore in uno spazio rettangolare delimitato superiormente e inferiormente ma non lateralmente, sotto l'iscrizione cancellata, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Lacunosa. Scrittura maiuscola gotica.

*μ Ubi visitata e(st) ab agusù[a] i[mperatrice]*

7 - *Cristo appare a santa Caterina in prigione*

Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, nel margine inferiore in uno spazio rettangolare delimitato superiormente e inferiormente ma non lateralmente, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. *Signum crucis* al principio del testo. Lettere bianche su fondo rosso. Lacunosa. Scrittura maiuscola gotica.

*μ Ubi lh(esus)s Ch(ristus)s èo(n)èo÷tav(it) ea(m) i(n) carcere*

8 - *L'imperatrice si duole davanti all'imperatore per il martirio di santa Caterina*

8a - Iscrizione identificativa, disposta all'esterno dell'area figurata, nel margine inferiore, a sinistra, in uno spazio rettangolare delimitato superiormente e inferiormente ma non lateralmente, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo rosso. Mutila. Scrittura maiuscola gotica.

*[Ma]sse(n)ti(us) i(m)p(er)ator*

8b - Iscrizione esegetica, disposta all'esterno dell'area figurata, nel margine inferiore in uno spazio rettangolare delimitato superiormente ma non lateralmente, allineata su due righe non segnati secondo un andamento rettilineo non regolare. *Signum crucis* al principio del testo. Lettere bianche su fondo rosso. Integre. Scrittura maiuscola gotica.

*μ Ubi co(n)tristata e(st) cora(m) i(m)p<er>atore agustæ de / ma(r) tiriø s(an)c(t)e Katarine*

I *tituli* erano ancora visibili da Milesi che, all'inizio del Seicento, descrive il ciclo dipinto della passione di santa Caterina che recava «*inscriptionibus literis langobardicis*» (BNN, ms. Brancacciano, I F1, f. 27 ss.). Si tratta di iscrizioni iconografiche espressamente concepite a commento delle scene, come dimostra il deittico spaziale *ubi* posto al principio dei testi esegetici. In due riquadri esse furono cancellate e riscritte (*Flagellazione di santa Caterina; Santa Caterina in prigione converte l'imperatrice Faustina e il generale Porfirio*), non sappiamo se per un errore dello *scriptor* che le appose sotto al riquadro sbagliato, o se per un errore del *pictor* che dipinse il riquadro confondendo i *tituli* già scritti. La correzione comportò la cancellazione delle iscrizioni e la loro completa riscrittura nel rigo inferiore del pannello con la scena di riferimento. L'estensione del testo consente di ipotizzare che le iscrizioni dovevano superare i limiti del riquadro al quale si riferivano.

(S. Ric.)

#### Note critiche

La sequenza narrativa del ciclo è ben ricostruibile su base testuale, in particolare con il testo della *Legenda aurea* ([2007], I, 202-207) già celebre a fine Duecento. Solo la mutila scena inv. 464 può rappresentare uno dei vari incontri della santa con l'imperatore, in vari momenti del ciclo (Larcinese 2008b, 47). I *tituli*, in parte ancora leggibili e testimoniati da Milesi quali «*inscriptionibus literis langobardicis*» erano uniformemente strutturati, e iniziavano con *ubi* (*Iscr.* 1b, 2a, 4b, 4c, 6c, 6d, 7, 8b): le altre iscrizioni ricordate da Milesi nei perduti dipinti della navata non sono dette 'gotiche' ma iniziavano anch'esse con la stessa formula: come si sa, erano firmate da una bottega di tipo familiare, come a San Lorenzo (→ 11).

Le due più evidenti caratteristiche del ciclo sono, da un lato, il carattere unitario della concezione d'insieme, ideata in modo del tutto tradizionale, quale sequenza di riquadri incorniciati dalle ben note fasce bianche e rosse con motivi a 'piramide' o semicroci (inv. 509 e 470) o piccoli semicerchi decorati (tutti gli altri pannelli), un *escamotage* di evidenziazione ottica come nell'intera tradizione romana di XIII secolo anche iniziale. Non sembra esserci stata alcuna preoccupazione di usare apparati ornamentali 'spaziosi'; le scene si succedono una dopo l'altra, la parete in quanto tale non è presa in conto. Per un altro verso, esso si presenta invece quale insieme molto composito, dovuto certo alla presenza di parecchi maestri e a una mancata esigenza di omogeneità. L'eterogeneità non marca solo i singoli riquadri, ma si manifesta anche all'interno di ognuno di essi, dove spesso convivono modi più arcaici e in certa misura torritiani, ad esempio nei gruppi di personaggi anonimi – i Sapienti nella scena inv. 470 o tutti i personaggi nella inv. 481; ma anche

la figura della santa nella *Flagellazione* [2], ancora legata a formule viste attorno al 1280 al Sancta Sanctorum (Romano-Queijo, in *Corpus V* → 60) – accanto ad altri più ‘moderni’. Modernità che coincide con l’adozione di una tecnica di tipo cavalliniano, a tocchi e pennellate sottili, usati specialmente per rendere teste e colli: e che contrasta fortemente con altre stesure, nelle scene già citate, in cui i capelli sono ancora resi a strisce e i volti hanno le macchie rosse sulle guance, il tutto degno ancora della tradizione locale di XII secolo. Così pure la gestualità dei personaggi, in genere secca e scarsamente confidente con il problema della resa spaziale: i personaggi sono, come nella ‘vecchia maniera’, sostanzialmente allineati sul davanti della scena, con architetture a fare da quinta ma non a costruire uno spazio. Talvolta interviene però qualche apparizione molto più disinvolta e sapiente, in particolare nella figura del Carnefice della *Decapitazione* [4], ma in parte anche nella bella testa che si inquadra di profilo sulla stoffa decorata, accanto all’imperatore, nella scena inv. 470 [1]; nella stessa scena, la testa dell’imperatore si gira di lato mostrando che il

pittore conosce le formule aggiornate usate, a un maggior grado di qualità, ad esempio nella Vergine della cappella Baylon all’Aracoeli (→ 21), senza peraltro padroneggiarle in pieno. È evidente che la committenza del ciclo non fu particolarmente ambiziosa, tesa verosimilmente ad ottenere rapidamente un buon racconto agiografico; il gruppo di pittori fu forse raccoglietico, in parte vicino ad altri cantieri analogamente marcati da qualche arcaismo come quello del portico di San Lorenzo (→ 11), in parte forse casualmente integrato da un maestro, quello del *Carnefice*, che costituisce uno dei principali affioramenti romani della maniera del ‘Maestro d’Isacco’ (Pace 1986a, 127-128 ne presuppone conoscenze anche oltralpine; Romano 1989a; Ead. 1992). La coesistenza di aspetti arcaicizzanti e altri aggiornati, giustapposti e non fusi, impedisce di aderire alla proposta di Boskovits (2001, 162-163) che considerava il ciclo quale ‘antefatto’ del ‘Maestro d’Isacco’ attorno al 1280; esso deve aspettare almeno la metà degli anni Novanta per risultare plausibile e coerente con il resto del panorama romano.

#### 14b. DUE STORIE DI UN CICLO MARIANO (?)

Inv. 519 [5]: il frammento mostra a destra la testa inclinata di un vegliardo, a sinistra una figura femminile aureolata e velata in rosso che si rivolge al vegliardo, accompagnata da altre due donne. Inv. 494 [6]: lacunoso nella parte destra, il pannello mostra al centro una figura maschile aureolata con in mano una verga; attorno a lui varie figure di giovani elegantemente vestiti e con in mano altre verghe. La cornice è identica a quella delle scene 509 e 470 del ciclo cateriniano.

##### Note critiche

Le scene sono state interpretate come episodi della vita di una santa monaca (inv. 519) e della vita di un santo (inv. 494) (Volbach 1979, 42; Nesselrath 2002): tuttavia, la figura femminile in primo piano nel primo pannello (inv. 519) non può essere una religiosa, ancor meno una benedettina. Più logica rimane quindi l’ipotesi di Soave (1932-1933, 210 nota 18) che vede questa scena come lo *Sposalizio della Vergine*, e quella di Romano (1989a, 250;

Larcinese 2008c, 119) che interpreta la seconda scena (inv. 494) come la *Prova delle verghe*. Mancano però precedenti diretti per le formule iconografiche scelte.

Immaginare un ciclo mariano nella basilica di Sant’Agnese non è certo impossibile, ancorché non sia possibile situarlo nello spazio della chiesa; potrebbe venire anch’esso dai matronei, magari dalle pareti corte (cfr. premessa), ma non ce n’è alcuna prova. Rispetto alle storie cateriniane, nei due frammenti non si ravvisa più la presenza dei maestri più arcaicizzanti; prevale, invece, il debito verso le stesure cavalliniane, fini e avvolgenti, specialmente nella figura della Vergine (?) in rosso, che è il brano di più alta qualità. Più corsive appaiono però le stesure pittoriche della supposta *Prova delle Verghe*, dove i moduli facciali rotondi e ‘cavalliniani’ non mancano di ricevere i rossi pomelli della tradizione locale ormai tanto fuori moda. Sono a evidenza superate le opinioni in favore del Maestro di Santa Cecilia (Parronchi 1939, 193-202) o del Maestro delle Palazze (Toscano 1974, 12-13). La data non si discosta di molto da quella del ciclo cateriniano.



#### 14c. TRE FIGURE DI SANTI

Inv. 483 [7]: un *santo eremita* coperto da barba e capelli, identificato come il Battista (Volbach 1979, 43) o sant’Antonino di Apamea, di cui Milesi vedeva il martirio su una parete della navata (Larcinese 2008c, 118). La possibilità di riconoscerlo come il santo eremita Onofrio ci sembrerebbe più convincente. Il bordo del pannello era probabilmente simile a quelli delle scene 509 e 470 del ciclo cateriniano, e 494 del supposto ciclo mariano.

Inv. 488 [8]: *San Lorenzo*. La lunga figura posa sulla graticola in fiamme.

Inv. 484 [9]: *San Pietro*. Molto rovinato, il santo è in piedi con libro e chiavi.

##### Note critiche

I pannelli erratici inv. 483 e 488 sembrano costituire la prosecuzione dell’impegno di decorazione pittorica di cui il ciclo cateriniano deve essere stato la tappa più importante. È verosimile che, una volta compiuto il ciclo o i cicli maggiori, alcuni maestri abbiano continuato a lavorare nella basilica, eseguendo pannelli di tipo più devozionale e iconico, in data vicina a quella dei cicli.

Il san Lorenzo, in particolare, prosegue lo stile di derivazione cavalliniana che marca anche le due scene forse mariane, e il santo eremita si apparenta da vicino al supposto Giuseppe della *Prova* (Volbach 1979, 43). Nonostante la silhouette massiccia che lo ha fatto datare più tardi (*ibid.*; Larcinese 2008c, 120), la figura del san Pietro presenta tuttavia tratti vicini a quelli dei maestri più arcaici delle scene cateriniane. Il volto è perfettamente contestualizzabile negli anni Ottanta-Novanta, vicino agli affreschi di San Saba e di San Gregorio Nazianzeno (Quadri, in *Corpus V* → 66, → 67).

##### Interventi conservativi e restauri

1620: scialbo degli affreschi da parte del cardinal Veralli (Bartolini 1858, 120-121; ČBCR 1937, I, 18; Frutaz 1960 [1969], 39, 42).

1855-1856: durante i lavori voluti da Pio IX si rinvengono gli affreschi che vengono scattati e trasportati su tela da Pellegrino Succi (ASV, Fondo particolare Pio IX, b. 20, fasc. 5; De Luca 2002; Giacomini 2007b), poi conservati al museo Pio Cristiano Lateranense (Barbier de Montault 1889a, 545; Marucchi 1898, 178-179; *Guida del museo lateranense* 1922, 201; Volbach 1979, 33).

1925: il museo Pio Cristiano viene chiuso e i pannelli sono spostati nei depositi della Pinacoteca Vaticana (*ibid.*).

1930-1931: restauro e consolidamento degli intonaci dal Laboratorio di restauro dei Musei Vaticani (MV, ALRP, prot. 682).

1989: pulitura e restauro di cinque pannelli (inv. 519, 516, 480, 469, 465) in vista della mostra *Fragmenta Picta* (Romano 1989a, 245).

2000: restauro di cinque pannelli (inv. 476, 481, 485, 494, 516) nel Laboratorio Restauro Pitture dei Musei Vaticani (De Luca 2002, 103 nota 20).

##### Documentazione visiva

Bartolini 1858, tavv. VI-VII.

##### Fonti e descrizioni

Ugonio (1594), BCAF, cl. I, 161, f. 966, in Pesarini (XIX-XX secolo), BAV, Vat. lat. 13127, ff. 458-459; Martius Milesius Sarazanius (Marzio Milesi) (1600 ca.), BNN, ms. Braccacciano, I F1, f. 27 ss.

##### Bibliografia

Bartolini 1858, 121-122; *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX* 1865, II; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903-1914], I, 52; *Triplice omaggio* 1877, 18; Barbier de Montault 1889a, 545; Barbier de Montault 1890, 310; Marucchi 1898, 178-179; Zimmermann 1899, 248, 309; Van Marle 1921, 196, 250; *Guida del museo lateranense* 1922, 201; Van Marle 1923-1938, I, 435-436; Cecchelli 1924, 50; Toesca 1927, 1036 nota 40; Muratoff 1928, 137-138; Soave 1932-1933; Parronchi 1939, 193-202; Armellini-Cecchelli 1942, II, 1065-1066; Salmi 1955, 67-68; Frutaz 1960, 42-43; Frutaz 1960 [1969], 42-43 nota 44; Bologna 1962, 138; Golzio-Zander 1963, 186-187; Matthiae 1966a, 191-192; Toscano 1974, 12-13; Volbach 1979, 33-37, 41-44; Battistelli 1982, 28-29; Blume 1983, 166; Pace 1983a, 340-342; Zuccari 1984, 95; Pace 1986b, 433; Basile-Paris-Serangeli 1988, 232-233 nota 49; Gandolfo 1988, 322, 353; Romano 1989a; Mihályi 1991, 172 nota 97; Romano 1992, 15-22, 35-46; Pastorino 1995, 62-63; Romano 1995a; Strinati 2000; Boskovits 2001, 163-166; De Luca 2002, 101-104; Nesselrath 2002; Strinati 2004f; Giacomini 2007b, 92-96; Larcinese 2008b; Ead. 2008c; Romano 2008b; Schmitz 2013, 63, 214.

Valentine Giesser

Le pagine da 114 a 115 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

## 16. IL CANTIERE DI SANTA MARIA MAGGIORE

La basilica di Santa Maria Maggiore, attigua al palazzo Colonna (Schelbert 2004), era nel Duecento quasi la cappella palatina della famiglia via via sempre più influente e potente nel corso del secolo. Il progetto di rinnovamento architettonico e decorativo fu lanciato nel momento più smagliante, quando la presenza sul trono pontificio del francescano Niccolò IV, quella di ben due Colonna, Giacomo e Pietro, nel collegio cardinalizio, per non parlare del Senato dove era influentissimo il senatore Giovanni, fratello di Giacomo, e di altre moltissime minori presenze e posti di potere, fecero dei Colonna i protagonisti assoluti della vita politica e artistica romana. Il 'dare e avere' tra Niccolò IV e i Colonna, in particolare i due cardinali, è arduo da stabilire: la volontà del pontefice francescano nella committenza del progetto – nonché in quelli del Laterano, dell'Aracoeli e della basilica di Assisi – non è in nessun modo riducibile a un ruolo di mero strumento dell'ambizione dei cardinali, laddove in particolare Giacomo

sembra aver agito in assoluta sintonia con lui, in una condivisione di obiettivi politici, spirituali, devozionali, e artistici, che fecero ovvia paura a Bonifacio VIII, il quale li spezzò appena possibile. La basilica fu trasformata nella sua architettura mediante l'inserzione di un transetto, la realizzazione di una nuova abside, e lavori consistenti alla facciata. Furono questi gli spazi e le superfici toccati poi dal programma figurativo, a mosaico e ad affresco, che noi abbiamo considerato frutto di un progetto unitario, realizzato in un breve torno d'anni, fino alla soglia del 1297 che vide la caduta dei Colonna, la destituzione dei due cardinali, e il loro esilio fino ad almeno il 1306. Le schede quindi sono raggruppate tutte insieme: inclusa quella sul mosaico di facciata, che per noi è il frutto unitario del medesimo progetto, ma sulla cui cronologia il giudizio deve rimanere in certa misura sospeso, troppo drammatiche le condizioni conservative dopo i devastanti interventi ottocenteschi.

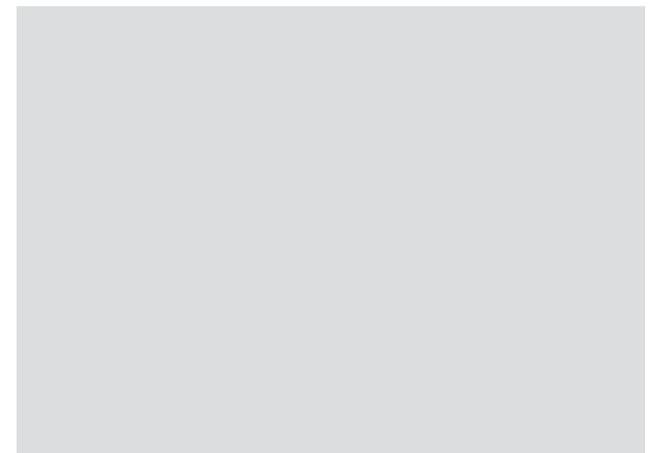
### 16a. JACOPO TORRITI. L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E LE STORIE MARIANE NELL'ABSIDE

Firmato e datato 1295 (?) o 1296 (?)

Il mosaico copre tutta la calotta absidale, l'emiciclo e l'arco absidale, dove tuttavia solo le due scene dei piedritti – a destra *San Mattia che predica agli Ebrei* [11], a sinistra *San Girolamo* (Iscr. 12a) seduto davanti a un leggio con un libro aperto (Iscr. 12b) che spiega le Scritture a Paola e Eustochio [12] – sono ancora relativamente leggibili. Il resto dell'arco, dove figurano i 24 vegliardi coronati, i simboli dei quattro evangelisti e i candelabri, con al centro l'Agnello, il tutto fasciato da un fregio vegetale abitato da uccelli e putti, è il frutto di un radicale rifacimento della prima metà del Novecento (Int. cons) [1].

La calotta dorata è incorniciata da un fregio a girali che nascono da due vasi sorretti da putti ed è abitata da diversi frutti, animali, angeli in medaglioni e, alla sommità, dal cristogramma (Iscr. 1) [1]. Al centro appare un grande disco azzurro pieno di stelle, e con la Luna e il Sole situati sotto il gradino del *synthronon*: una lunga iscrizione, citazione dei Vespri dell'Assunzione della Vergine, corre in basso sull'oro sotto il clipeo (Iscr. 5) [2]. Sul bordo sinistro, in alto, si vedono le tracce appena percepibili, oro su oro, di un'iscrizione contenente alcune parole della precedente (Iscr. 2) [3]. La Vergine e il Cristo sono seduti nel *synthronon* ligneo riccamente decorato, con gradino rosso e doppio poggiapiedi azzurro. Il Cristo ha un libro in mano (Iscr. 3), e con l'altra posa la corona sulla testa della Vergine [3]. Ai lati del clipeo due gruppi di otto angeli con le mani giunte e un serafino. Girali d'acanto abitati da uccelli nascono agli angoli della conca e si avvolgono in tutta la metà superiore della calotta con sei volute digradanti verso la sommità dove appare una lussuosa e colorata *camera fulgens* [1].

Nella metà inferiore, sui due lati, due gruppi di personaggi. A destra, il cardinale Giacomo Colonna inginocchiato con le mani giunte (Iscr. 9), il Battista (Iscr. 6d) con *rotulus* in mano (Iscr. 7c), Giovanni Evangelista (Iscr. 6e) col *rotulus* (Iscr. 7d) e sant'Antonio da Padova, leggermente più piccolo delle altre figure e con le mani giunte (Iscr. 7f) [5]. A sinistra, il papa Niccolò IV inginocchiato (Iscr. 8), san Pietro (Iscr. 6c) con il *rotulus* (Iscr. 7b), san Paolo (Iscr. 6b) anch'egli con il *rotulus*



(Iscr. 7a) e san Francesco, con le stigmate in evidenza e, come Antonio, un po' più piccolo di statura (Iscr. 6a) [4]. Tutte le figure posano su una riva fiorita, con un fiume abitato da uccelli, pesci, animali marini, barchette, putti e pescatori. Nel centro, i quattro fiumi paradisiaci sgorgano da un monticello e confluiscono nel fiume; sotto il monticello, protetta dall'arcangelo Michele, la Gerusalemme celeste, da cui emergono due figure, presumibilmente Abramo e Pietro. All'estremità del cerchio absidale, altra acqua nel fiume viene versata anche da due grandi coppe, cui si appoggiano due personaggi barbuti e seminudi. Negli angoli, a destra un frammento dell'iscrizione con la data (Iscr. 11), e a sinistra la firma dell'artista (Iscr. 10).

Al di sotto della calotta, nella parte alta dell'emiciclo aperto da quattro grandi finestre corrono cinque storie della *Vita della Vergine*. Esattamente sotto la mandorla dell'*Incoronazione* è situata la *Dormitio*, larga più del doppio delle altre [6]. Maria è distesa sul letto funebre, a sinistra Pietro seguito da santi

e patriarchi, a destra Paolo seguito da santi e donne velate. Inginocchiate davanti al letto sono tre piccole figure, un laico e due francescani; dietro il giaciglio appare Giovanni Evangelista e il Cristo con l'*animula* della Vergine, nella mandorla circondata da angeli e da personaggi su nuvole, verosimilmente figure dell'Antico Testamento (Iscr. 14c). Nello sfondo si vede a sinistra Sion (Iscr. 14a) rappresentata come una fortezza con al centro una struttura circolare che contiene una torre; alle mura si affaccia una figura vistosamente coronata, e con due accolti, dietro uno dei quali spunta un vessillo bianco con croce rossa; nell'angolo a destra appare invece il Monte degli Olivi (Iscr. 14b).

Nella parte sinistra dell'emiciclo si vedono l'*Annunciazione* [7], in cui la Vergine stante davanti a un trono riceve il messaggio dell'angelo Gabriele sotto forma di una colomba che scende dal cielo dove appare il busto di Cristo, e la *Natività* [8], dove la Vergine è sdraiata nella grotta presso la mangiatoia presso

la quale si vedono il bue e l'asino. A sinistra un angelo dà l'annuncio ai pastori (Iscr. 13) che guardano la stella; Giuseppe è seduto vicino ad essi. Nella parte destra si vedono invece l'*Adorazione dei Magi* [9], con la Vergine e il Bambino in trono che accolgono i Magi inginocchiati con i doni in mano e un angelo che li guida dall'alto; e infine la *Presentazione al Tempio* [10], in cui la Vergine tende il Figlio a Simeone al di sopra di un altare, alla presenza di Giuseppe che offre le due colombe e la profetessa Anna, con il *rotulus* (Iscr. 15).

#### Iscrizioni

SOTTARCO

1 - monogramma gemmato

A W

2 - Iscrizione identificativa/celebrativa, perduta, già lungo il bordo sinistro del disco che contiene Cristo e la Vergine, priva di spazio grafico di corredo, allineata su un rigo lungo la curvatura del disco. Lettere nere? su fondo oro. Cancellata.

[[Ūi-[go assum]ōūæ æé èēñèø[tia regna]?]]

3 - Iscrizione esegetica/liturgica, disposta nel libro sorretto da Gesù, allineata su quattro righe orizzontali, in entrambe le pagine, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo bianco. Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica. Fonte del testo: Antifona per le Feste dell'*Assumptio Mariae* e della *Communio Plurimorum Virginum*; non puntuale *Cn* 4, 8.

*Veni / elec/ta m(e)a / et po//na(m) in / te th/ronu(m) / meu(m)*

4 - Monogramma di Cristo (*Chrismon*), sulla veste di Cristo, in basso, priva di spazio grafico di corredo.

*XP*

5 - Iscrizione esegetica/liturgica, disposta ai piedi della calotta, al centro del disco con Cristo e la vergine in trono, priva di spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro (r. 1) e dorate su fondo verde (r. 2). Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica. Fonte del testo: due antifone per la Festa dell'*Assumptio Mariae* (*Maria Virgo; Exaltata est*).

*Maria virgo assu(m)pta e(st) ad ethereu(m) thalamu(m) in quo rex regu(m) stellato sedet solio // Exaltata est sancta Dei genitrix super choros angelorum ad celestia regna*

De Rossi 1899, tav. XXXIX, riporta che nel BAV, Barb. lat. 2109, f. 146r si trascrive SACT e ANGELORV, dimostrando che i restauratori hanno alterato l'iscrizione.

6 - Iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area figurata ai lati della Vergine e di Cristo in trono (lettura da sinistra a destra), a sinistra delle figure dei santi Francesco, Paolo, Pietro, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Antonio, prive di spazio grafico di corredo, allineate su un rigo verticale secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere nere su fondo oro. Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

6a - *S(anctus) / Fr/a/n/c/i/s/c/u/s*

*Fraciscus*, BAV, Barb. lat. 2109, f. 146r; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

6b - *S(anctus) / Pa/u/l/u/s*

6c - *S(anctus) / Pe/t/r/u/s*

6d - *S(anctus) / Io/h(anne)s / B(aptista)*

6e - *S(anctus) / Io/h(anne)s / Eva(n)g(elista)*

*EVG* secondo BAV, Barb. lat. 2109, f. 146r; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

6f - *S(anctus) / An/t/o/n/i/u/s*

7 - Iscrizioni esegetiche, disposte all'interno dell'area figurata, nei rotoli dei santi Paolo, Pietro, Giovanni Battista e Giovanni

Evangelista, allineate su tre righe orizzontali (rotoli di san Paolo e di san Giovanni Battista), cinque righe orizzontali (rotolo di san Pietro) e sei righe orizzontali (rotolo di san Giovanni Evangelista), secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo bianco. Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica quadrata.

7a - San Paolo. Fonte del testo: *Fl* 1, 21; *Gt* 2, 20.

*Michi / vive<re> / Ch(ristu)s e(st)*

7b - San Pietro. Fonte del testo: *Mt* 16, 16.

*Tu e[st] / Chr(istu)s / fili(u)s / D(e)i vi/vi*

De Rossi 1899, tav. XXXIX, segnala restauri che hanno fatto perdere *S* di *es*, la sillaba finale di *filius* e *vivi*.

7c - San Giovanni Battista. Fonte del testo: *Gv* 1, 29.

*Ecce agn(u)s / D(e)i*

7d - San Giovanni Evangelista. Fonte del testo: *Gv* 1, 1.

*In p/rin/cip/io e/rat / Ver<bum>*

8 - Iscrizione identificativa, nell'area figurata, a sinistra del gruppo di Cristo con la Vergine, a destra dell'immagine di papa Niccolò IV, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate su fondo verde. Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

*μ Nicolaus p(a)p(a) IIII*

9 - Iscrizione identificativa, nell'area figurata, a destra del gruppo di Cristo con la Vergine, a sinistra dell'immagine del cardinale Giacomo Colonna, allineata su due righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate su fondo verde. Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

*μ D(omi)n(u)s Iacobus de Colu(m)pna / cardinalis*

10 - Sottoscrizione attributiva, nell'area figurata, al margine sinistro della calotta, in basso, sotto il cespo di acanto da cui diparte il tralcio che decora il lato sinistro della calotta, allineata su quattro righe orizzontali non segnati, secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo verde. Integre ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

*μ / Iacob(us) Tor/riti / picto^r / h(oc) op(us) mosiac(us) fec(it)*

11 - Iscrizione documentaria, nell'area figurata, al margine destro della calotta, in basso, sotto il cespo di acanto da cui diparte il tralcio che decora il lato destro della calotta, allineata su due righe orizzontali conservati non segnati, secondo un andamento presumibilmente rettilineo. Lettere bianche su fondo verde. Frammentaria.

*Anno D(omi)ni MCCLXXX / V[- -]*

Integrazioni secondo BAV, Barb. lat. 2109, f. 146r; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

12 - Scena con san Girolamo

12a - Iscrizione identificativa, disposta nell'area figurata, in basso

a destra sotto lo scranno di san Girolamo, allineata su due righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere bianche su fondo blu. Integrale ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

*S(anctus) / Ieronim(us)*

12b - Iscrizione esegetica, disposta nell'area figurata, al centro, nel libro posto sul leggio davanti a san Girolamo, allineata su quattro righe orizzontali nelle due pagine del libro, secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere rosse su fondo bianco. Integrale ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

*£Sermonem(m) fecit adª / Paula(m) et Eustochium*

*Cog/itu / meo* corretto in *sermonem fecit ad*, secondo BAV, Barb. lat. 2109, ff. 143v e 171v; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

NATIVITÀ DI GESÙ

13 - Iscrizione esegetica, disposta nell'area figurata, al centro, nel rotolo tenuto dall'angelo che da l'annuncio ai pastori, allineata su due righe secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo bianco. Integrale ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica. Fonte non puntuale del testo: Antifona *in Nativitate Domini*.

*Nat(us) e(st) vobis / Salvator*

rr.1-2. *Annu(n)tio vobis gaudiu(m) magnu(m)*, Barb. lat. 2109, ff. 143v e 146v; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

MORTE DELLA VERGINE

14 - Tre iscrizioni identificative, disposte nell'area figurata, al centro, a sinistra della città di Sion (su un rigo) e a destra accanto al Monte degli Ulivi (su tre righe), allineate secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integrale ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica.

14a - *Syon*

14b - *Mo(n)s / Olive/ti*

Accanto a una figura con capo coronato.

14c - *D<avid>*

PRESENTAZIONE AL TEMPIO

15 - Iscrizione identificativa, disposta nell'area figurata, a destra, nel rotolo sorretto dalla profetessa Anna, allineata su cinque righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo oro. Integrale ma di restauro. Scrittura maiuscola gotica. Fonte del testo: Antifona *in Nativitate Domini*.

*Bea/tus ven/ter q(ui) t^e p<ortavit>*

r. 3. (*portavit*), Barb. lat. 2109, ff. 143v e 146v; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

16 - Scena con san Mattia.

16a - Iscrizione identificativa, sotto san Mattia. Perduta.

*S(anctus) Matthias*

Trascrizione secondo Barb. lat. 2109, ff. 143v e 171v; De Rossi 1899, tav. XXXIX.  
16b - Iscrizione esegetica, all'interno dell'area figurata. Perduta.

*Apostolus predicavit Iudeis*

Trascrizione secondo Barb. lat. 2109, ff. 143v e 171v; De Rossi 1899, tav. XXXIX.

(S. Ric.)

*Note critiche*

1 - *Il progetto*. Due lettere di papa Niccolò IV segnano l'inizio del grande progetto di trasformazione architettonica e decorativa della basilica. Il 27 settembre 1288 si concedono indulgenze in cambio di offerte per il restauro della chiesa; il 21 marzo 1292 si infligge una sanzione di 1000 once d'oro ai banchieri pistoiesi Chiarenti, colpevoli di usura, per la «*reparatione parietum ecclesiae Sanctae Mariae Maioris*» (Langlois 1886, 128 n. 635; 925-926 n. 6926; Tomei 1990a, 102-103). Delle due iscrizioni musive a lettere d'oro su fondo blu inserite in lastre di marmo - testimoniate da Ugonio «nel principio del choro» (1588, 68) e da Biasiotti «vicino all'ingresso a sinistra dell'abside» (Biasiotti 1911, 28-29) - ne è apparentemente conservata solo una (alla fine della navata sinistra nel passaggio presso l'abside) che enumera le reliquie conservate nella chiesa, come quella fatta apporre da Niccolò IV in Laterano (→ 7). La seconda, persa ma copiata in parte da Biasiotti, ricordava le indulgenze concesse da Niccolò IV ai visitatori della basilica, concludendosi con quasi le stesse parole della lettera del 27 settembre 1288 («*prouti ei Dominus inspirabit, quotiescumque, quomodocumque porrexerit manum adjutricem ad reparationem et conservationem Basilicae et alias*»; Biasiotti 1911, 28). Si insiste dunque sul ruolo dei benefattori nella realizzazione del progetto: benefattori forse ritratti nelle tre figure del laico e dei due francescani inginocchiati davanti al letto della Vergine nella *Dormitio*. Altre opinioni vogliono intenderli come gli artisti attivi nel cantiere (De Rossi 1899; Pace 2006, 115-116) o anche come semplici frati (Bertos 1963, 22; Henkels 1971, 148); il laico ha l'aspetto di un nobile ben vestito.

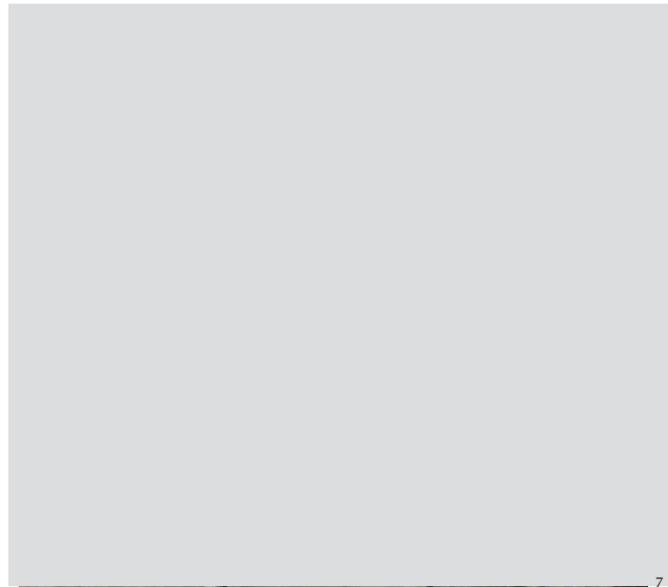
I lavori architettonici consistettero nell'inserzione di un transetto, e nell'arretramento dell'abside di vari metri (CBCR 1871, III, 24; De Blaauw 1987 [1994], I, 359-363). Quanto alla data della conclusione dell'intero progetto, essa è fissata da Tomei (1990a) al 1296, secondo il manoscritto 1729 della Biblioteca Angelica (anonimo (1591-1610 ca.), BAR, Ang. Lat. 1729, f. 3r; De Rossi 1891, 95-96 n. 30; → 7a [10]) che testimonia l'iscrizione nell'angolo destro della calotta, in gran parte perduta tra 1667-1669 (*Int. cons.*: si vedono ancora le due X alla fine della prima riga e parte di una specie di ricciolo della seconda; *Ischr.* 11). La situazione è tuttavia più complessa, perché la data 1295 è invece testimoniata nel testo che accompagna il disegno di Giovanni Colonna da Tivoli (1554 ca., BAV, Vat. lat. 7721, f. 63); altrettanto attestano Ciacconio (1590 ca., BAV, Barb. lat. 5408, ff. 9v-10r) e De Angelis (1621, 90) dandone tuttavia trascrizioni non identiche, rispettivamente M. CC. LXXXXV, oppure ANNO. DOM. MCCLXXXXV (ripresa da Bertos 1963, 7, e Henkels 1971, 130) e ANNO DOMINI M. CC. XCV. La trascrizione contenuta nel manoscritto vaticano BAV, Barb. lat. 2109, f. 146r, di datazione incerta ma posteriore al 1630, testimonia dello stato di conservazione pessimo di quest'angolo di decorazione, dove la data appare poco leggibile e incompleta: il redattore ha scritto *ANNO DOMINI MCCXCV*, poi l'ha cancellato con una linea e ha scritto da parte *ANNO DNI MCCLXXX*.

Per di più, la data 1295 è stata legata da Forcella (1869-1884, XI, 11 n. 7; cfr. anche CBCR 1971, III, 8; De Blaauw 1987 [1994], I, 359 n. 111; Saxer 2001, 438) a un'iscrizione cui gli studi hanno prestato poca attenzione, e che Forcella così restituisce: *QUARTUS PAPA FUIT*

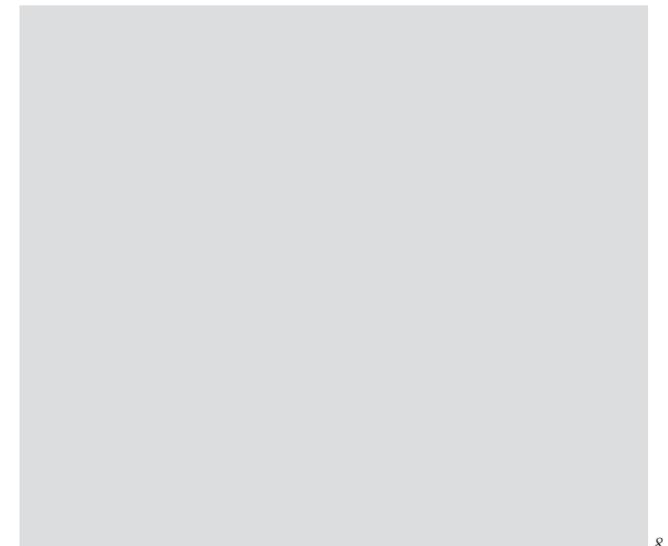
NICOLAUS VIRGINIS AEDEM / HANC LAPSAM REFECIT  
FITQUE VETUSTA NOVA / PATER APOSTOLICUS SERVET  
FRANCISCUS ALUMNUM / PROTEGAT OMNIPOTENS  
MATRE ROGANTE BEET / A. D. MCCLXXXXV. Forcella  
informa anche che il testo, privo della data finale, era stato copiato da  
Ugonio (1588, 68) e ripreso da De Angelis (1621, 89), cui si aggiunse  
Biasiotti (1911, 7). La localizzazione di questa epigrafe non è chiara:  
Ugonio, seguito da De Angelis, afferma che si trovava “vicino alla  
porta à man dritta della Tribuna”, mentre Biasiotti (seguito dal  
Ladner 1970, II, 246 e CBCR 1971, III, 8), la legge al di sotto del  
mosaico absidale: l’epigrafe è oggi perduta o non più visibile, forse  
nascosta dagli stalli del coro. Forcella in realtà la identifica con  
quella musiva, ma lo spazio nella calotta non sembra sufficiente ad  
accogliere un’iscrizione così lunga; resta comunque in sospenso il suo  
testo definitivo e la sua relazione con l’epitaffio della lastra tombale di  
Niccolò IV, situata con tutta probabilità fra la tribuna e il sacello di  
San Francesco alla soglia del transetto sinistro (Mariano da Firenze  
1518 [1931], 191; De Angelis 1621, 55-46; De Blaauw 1987 [1994],  
I, 404-406), e siglato quasi dagli stessi versetti, verosimilmente in data  
anteriore alla conclusione del mosaico absidale (De Angelis 1621,  
158; Aicher 1673, 43-44; Forcella, 1869-1884, XI, 11 n. 6).

Morto il pontefice nel 1292, ben prima della fine dei lavori, il  
motore del progetto fu sicuramente Giacomo Colonna, cardinale  
della diaconia di Santa Maria in Via Lata e arciprete della basilica,  
ritratto in ginocchio nel mosaico della calotta di fronte a Niccolò  
IV: il legame politico, devozionale e religioso dei Colonna con il  
papa francescano è questione stranota negli studi (Gardner 1973c,  
1-5; Tomei 1990a, 99-102; Barone 1991; Romano 2006a, 293-305).  
Nel mosaico il papa è presentato da san Pietro, mentre il cardinale  
è inginocchiato presso il Battista, al quale egli aveva fatto costruire  
un sacello vicino a quello edificato in memoria di Niccolò IV (*Les  
registres de Boniface VIII* 1884-1939, II, 86), certamente nel transetto  
sinistro (De Blaauw 1987 [1994], I, 405-406). È possibile spettino alla  
decisione del cardinale alcune varianti in corso d’opera, ad esempio  
lo spostamento dell’iscrizione mariana che oggi appare sotto il clipeo  
dell’*Incoronazione* ma in un primo tempo era forse prevista attorno ad  
esso, come si vede dalle tracce sopravvissute (Henkels 1971, 141 nota  
43; Tomei 1990a, 104); e forse la decisione di apporre sotto il mosaico  
un’epigrafe che ripeteva l’epitaffio del papa francescano appena morto.  
L’unitarietà del progetto rimane però evidentissima, anche in termini  
di stretta collaborazione tra architetto e mosaicista. Quattro finestre,  
al posto delle cinque esistenti nell’abside precedente, permettono  
alla *Dormitio* di occupare un lungo spazio al centro del registro  
narrativo, creando un asse verticale con la scena dell’*Incoronazione*  
(Gardner 1973c, 3); l’ipotesi che le scene dell’emiciclo siano posteriori  
all’abside (Henkels 1971, 149; Petersen 1989, 79) resta senza alcun  
argomento. In ragione di questa coerenza si è anche proposto il nome  
di Torriti quale unica mente all’origine della concezione del progetto  
complessivo, architettura inclusa: Torriti, verosimilmente identificato  
come architetto anche nell’abside del Laterano (→ 7a; Pace 1996a,  
214-215; Le Pogam 2004a, 82). I ritmi compositivi del mosaico – con  
gli angeli che si affollano attorno alla mandorla coprendo in parte il  
clipeo e accentuando così la verticalità dell’insieme, mentre i cerchi  
del clipeo, della *camera fulgens* e della mandorla della *Dormitio* si  
fanno eco l’un l’altro (Gardner 1973c, 6-7) – omogeneizzano lo spazio  
dell’intera composizione.

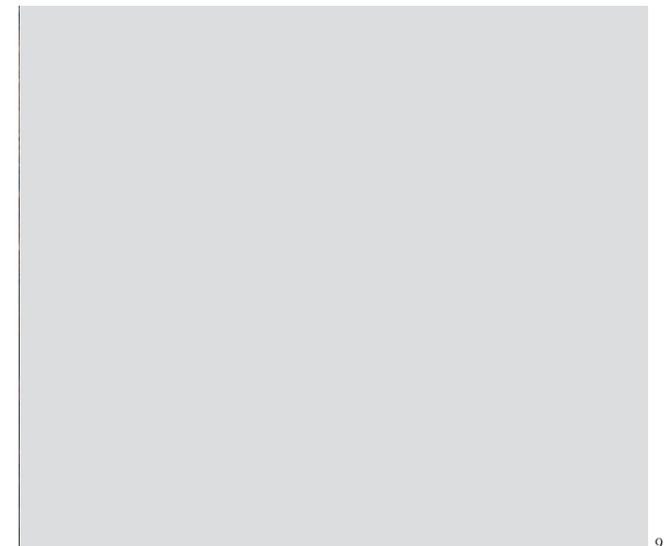
2 - *Fonti e stile*. La forte sottolineatura, anche visiva, del nesso  
*Dormitio/Incoronazione*, e in generale della scena gloriosa della  
calotta con il ciclo di storie mariane che funziona come una  
sorta di predella monumentale, soddisfa le esigenze della nuova  
spiritualità francescana, rappresentata dal papa committente, dalla  
famiglia Colonna, e emblematicamente illustrata nelle lettere che  
Niccolò IV scrisse a Giacomo Colonna il 11 agosto 1288 e il 27  
settembre 1288 (ACMM, Registro Vaticano, n. 44, ff. 100-101).  
La quasi identità di testo e immagine – «[...] *Ipsa est enim sicut  
scitis et creditis Dei mater, scala celi, paradisi ianua, stella maris [...] Hec est illa  
Hec est mulier amicta sole ac luna sub pedibus eius [...] Hec est illa*



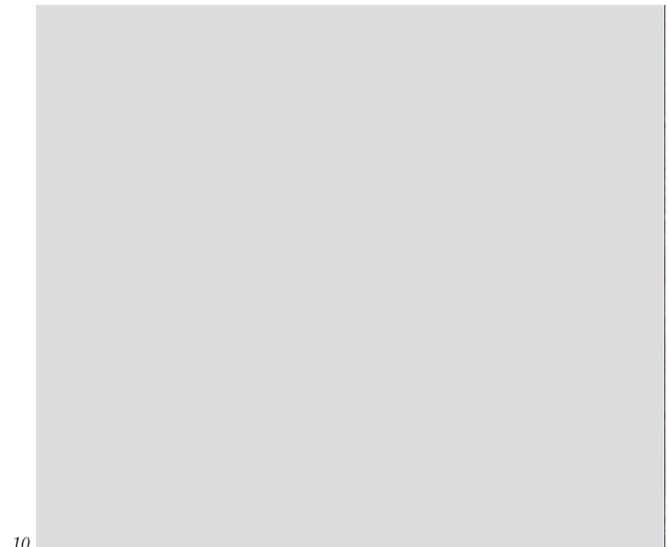
7



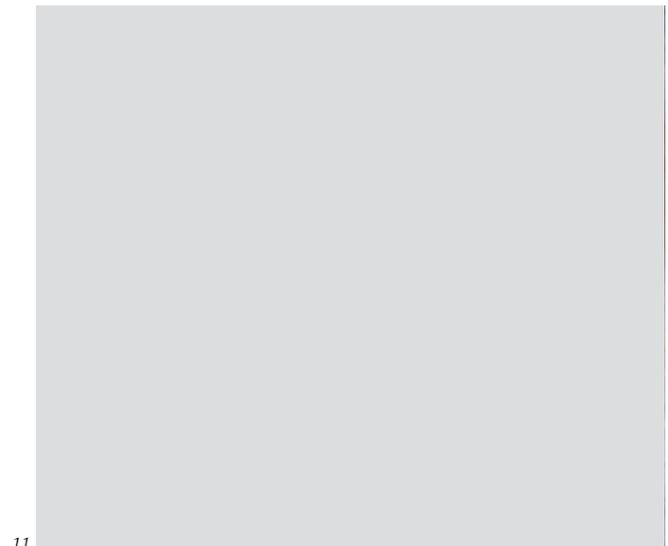
8



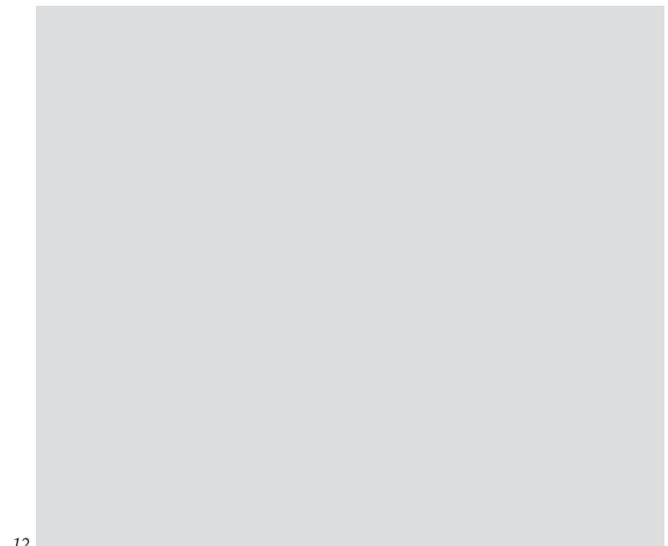
9



10



11



12

*que mater et virgo Deum habuit filium, super choros angelorum ad  
regna celestia exaltata [...]»* (f. 100r. e.v.) – permette di considerare  
queste epistole in guisa di veri e propri manifesti programmatici  
del progetto decorativo (Tomei 1990a, 102-106; Tomei 1997a).  
La riflessione mariologica francescana, radicata nel testo dello  
Pseudo-Agostino che afferma l’assunzione fisica e spirituale  
della Vergine (*Liber de Assumptione* in Erbetta 1966-1981,  
I-2, 643-649; Cecchin 2001, 587-588), conta anche i testi di  
Matteo d’Acquasparta, Generale dell’Ordine e poi cardinale,  
particolarmente espliciti circa il rapporto ‘progressivo’ tra la  
Morte e l’Incoronazione (sermone I, in *Matthaei ab Aquasparta  
Sermones de Beata Maria Virgine* [1962], 185-186). Ad Assisi,  
il ciclo mariano include la *Dormitio*, l’*Assunzione* e la *Gloria  
della Vergine* (Hueck 1981; Lavin Aronberg 2008). A Roma,  
tuttavia, per capire la ragione dell’assenza dell’*Assunzione* sia a  
Santa Maria in Trastevere (→ 24a), sia nel programma torritiano,  
bisogna prendere in conto la tradizione liturgica locale, che fino  
al 1584, quando fu adottato il martirologio di Baronio, chiama  
la festa del 15 agosto *Dormitio Sancta Dei genetricis Mariae*,  
seguito il martirologio di Usuardo, di IX secolo (*Martyrologue  
d’Usuard* IX secolo [1965], 284; Menna 1987; Tronzo 1989).  
Usuardo dipende a sua volta dal testo dello Pseudo-Girolamo,  
*Epistola Beati Hieronymi ad Paulam et Eustochium de Assumptione  
Sanctae Mariae Virginis*, che insiste sulla Morte della Vergine,  
accettandone l’Assunzione ma lasciando in sospenso la questione  
della modalità: «*quod, quia deo nihil est impossibile, nec nos de  
beata Maria factum abnuimus, quamquam propter cautelam, salua  
fide, pio magis desiderio opinari oporteat quam inconsulte definire,  
quod sine periculo nescitur*» («Ora, poiché nulla è impossibile a  
Dio, neppure noi osiamo negare l’impossibilità della risurrezione  
per quanto riguarda la beata Vergine Maria, sebbene per cautela,  
e fatta salva la fede, sarebbe opportuno più pensare con pio  
desiderio, che non definire in modo inconsulto ciò che non si  
conosce senza pericolo di errore») (Paschasius Radbert IX secolo  
[1962], 57-113; *Testi mariani del primo millennio* 1990, 787-814;  
Jugie 1944, 518-525; Mimouni 1995, 258-261). L’iscrizione che  
corre sotto l’*Incoronazione* (*Iscr. 5* [2]), i cui versetti derivano dai  
Vespri della festa dell’Assunzione (Saxer 2001, 187), ne enfatizza  
il concetto. Il ruolo di san Girolamo e l’importanza del suo testo,  
e dunque della liturgia romana, sono d’altronde ben messi in  
evidenza per mezzo della scena della *Predicazione a Paola e  
Eustochio*, situata sul piedritto dell’arco. In sostanza, il programma  
iconografico voluto da Niccolò IV tende a combinare la sensibilità  
dell’Ordine francescano in merito alla dottrina dell’assunzione  
corpo e anima della Vergine, con una tradizione romana meno  
categorica; e l’Assunzione, non rappresentata, viene in certo modo  
sottintesa nel movimento ascendente che collega la *Dormitio*  
all’*Incoronazione*.

Da un punto di vista più strettamente iconografico, bisogna  
aggiungere che si conosce a Roma una sola scena di *Incoronazione*  
vera e propria – la lunetta dell’abbazia delle Tre Fontane (Quadri,  
in *Corpus V* → 63) – ma che la giustapposizione con la *Dormitio*  
appare del tutto nuova (Alpatoff-Moskau 1924-1925; Gardner  
1973c; Menna 1987; Tronzo 1989; Eggenberger 1990; Tomei  
1990a). Sul portale sinistro della facciata ovest di Notre-Dame a  
Parigi (1210-1220 ca.) e nel Salterio di Bianca di Castiglia (1225-  
1235) le due scene sono situate una sull’altra, ma la *Dormitio* è  
rappresentata quale Deposizione nella tomba, con angeli e santi  
che reggono il sudario. A Santa Maria Maggiore, il modello è  
invece indubabilmente bizantino: il confronto migliore è forse  
quello con il trittico di Santa Caterina al Sinai (Menna 1987, 221),  
opera di una bottega franco-bizantina di San Giovanni d’Acri,  
verso il 1256-1260 (Weitzmann 1966, 59-60, figg. 16-17; Folda  
2005 [2010], 310-318). Nel mosaico liberiano compaiono dettagli  
‘realistici’, che descrivono il luogo della sepoltura della Vergine  
in Terra Santa, il Monte Sion e il Monte degli Oliveti descritti da  
Girolamo («*sepulchrum in Vallis Josaphat medui inter montem  
Syon et Oliveti*», Paschasius Radbert IX secolo [1962], 60). A

questa intenzione ‘realistica’ collabora il modo in cui gli edifici sono rappresentati: vi si sono di volta in volta individuate analogie con alcuni monumenti romani – Castel Sant’Angelo (Cecchelli 1956) – o meglio con architetture esistenti in Terra Santa all’epoca delle crociate (Henkels 1971; Menna 1987; Tomei 2009c; Menna 2013). Una conoscenza diretta o indiretta dei luoghi mariani di Terra Santa affiora anche nell’apparato delle iscrizioni dell’abside (*Ischr.* 5) che coincidono puntualmente con quelle un tempo esistenti nei santuari mariani della valle di Giosafat e del Monte Sion, distrutti nel 1187 ma di cui Giovanni di Würzburg conserva le trascrizioni nel racconto del pellegrinaggio da lui effettuato in Terra Santa attorno al 1165 (*Peregrinationes Tres* 1165 [1994], 78-141; Pringle 1993-2009, III, 266, 290-291; Menna 1987; Tomei 2009c; Menna 2013). Se ne avvertono echi anche nelle lettere di Niccolò IV, probabilmente derivanti dai testi liturgici della festa del 15 agosto; la circolazione di questi termini e di queste tematiche tra Roma e la Terra Santa si deve anche al costante va e vieni dei francescani per missioni evangelizzatrici e diplomatiche tra l’Italia e l’Oriente, come quella di Girolamo da Ascoli, futuro Niccolò IV, inviato a Constantinopoli in vista del secondo concilio di Lione, per preparare la riunificazione delle chiese d’Oriente e d’Occidente e risolvere lo scisma (*Niccolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente* 1991; Menna 2013).

La ragion d’essere ‘locale’ del tema dell’Incoronazione della Vergine è fortissima a Santa Maria Maggiore, essendo la basilica il punto d’arrivo della processione della già citata *Dormitio Sancta Dei genetricis Mariae*, che aveva luogo la notte tra il 14 e il 15 agosto. È molto possibile che un’icona della Vergine venisse posta insieme con quella lateranense del Cristo sugli altari gemelli davanti all’abside (De Blaauw 1987 [1994], I, 441-442; Saxer 2001, 200-201), ricreando così davanti agli occhi degli spettatori la scena sacra al centro della conca. Questa teatralizzazione della liturgia aveva un altro punto di suggestione nel parallelismo tra il sole nascente all’alba e Maria che sale al cielo dopo la morte (Parlato 2000b, 76). Il volto di Maria incoronata, ovale e con il mento appuntito, assomiglia forse a quello della *Salus populi romani*, l’icona che a Santa Maria Maggiore era conservata e forse utilizzata nel quadro della liturgia (Wolf 1990; Pace 1996a, 217-218; Pace 2002b, 80). Più forti affinità mostra però il suo gesto, che è evidentemente quello dell’*advocata*, con quello dell’icona *Tempuli* (Belting 1981 [1998], 444; Tronzo 1989, 173-184; Barclay Lloyd 2002, 37), prototipo delle *advocatae* romane. In realtà non si sa quale fosse l’icona protagonista della processione, e forse se ne usava più d’una come ne testimonia la varietà dei modelli delle tavole laziali giunte fino a noi (Parlato 2000b, 81). Torriti creò forse il proprio ‘tipo’ di Vergine, ispirandosi ad ambedue i prototipi, quello archetipale, e quello presente in basilica.

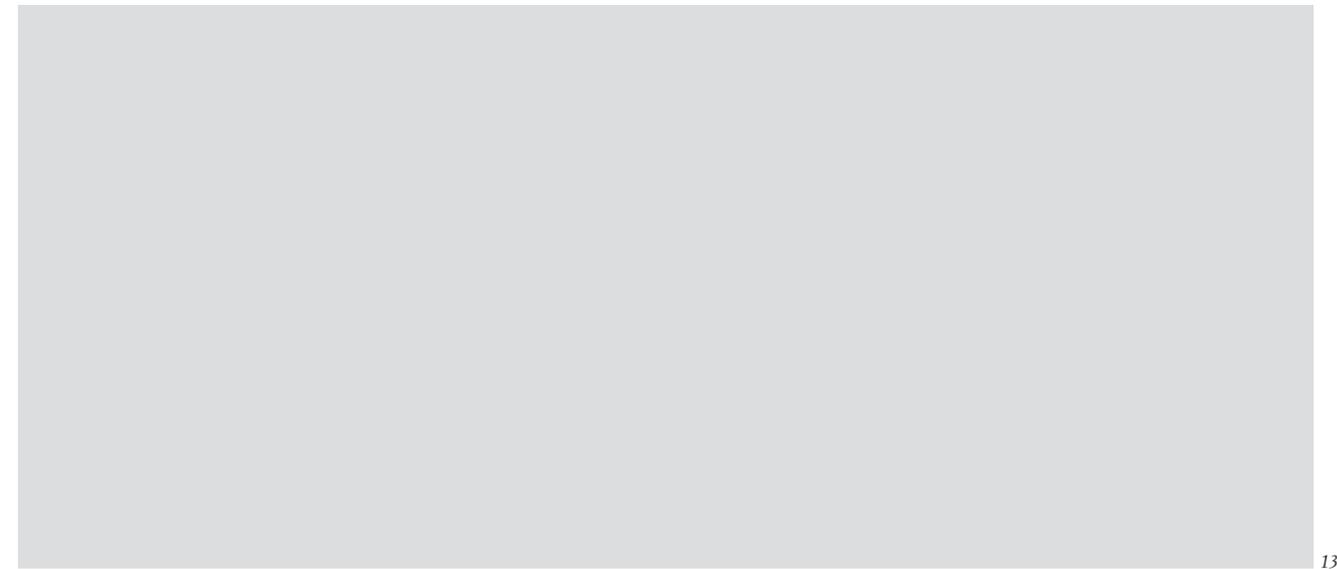
I motivi della scena nilotica, e dei girali d’acanto abitati dagli uccelli e nascenti dai vasi furono probabilmente ispirati dal mosaico di Sisto III che proprio su questa base si è cercato di ricostruire (Menna, in *Corpus I* → 41c) talvolta anche supponendo, come per quanto riguarda il Laterano (→ 7a), che Torriti avesse conservato nel suo mosaico parti della decorazione precedente (Oakeshott 1967, 95-98; Henkels 1971, 134-139). L’ipotesi è impercorribile, vista la distruzione dell’abside paleocristiana e l’omogeneità stilistica del mosaico torritiano. Il bagaglio ‘antiquario’ di Torriti però poteva avere anche altre fonti: ad esempio il mosaico della cupola di Santa Costanza (Piazza, in *Corpus I* → 1d; Id., in *Atlante I* → 4) il cui fregio nilotico abbracciava tutto il cerchio della cupola e doveva essere simile a quello liberiano anche nei singoli motivi. Torriti forse se ne era ispirato anche al Laterano. Anche i tralci d’acanto di Santa Maria Maggiore ricordano quelli del sarcofago porfiritico di Costantina più che quelli musivi dell’abside di San Clemente e del suo ‘modello’ al Battistero Lateranense (Monciatti 2001-2002, 34-35). Ma la scena fluviale ha anche significato strettamente contemporaneo, e si aggancia al pensiero francescano, in particolare al quarto sermone di Bonaventura sull’Assunzione

della Vergine dove le metafore della fonte e del fiume mostrano «*quod beata Virgo dicitur fons ratione originationis bonorum*». La Vergine è assimilata a una piccola sorgente che si sviluppa in un grande fiume con quattro affluenti (*Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera Omnia* [1901], 695-698; Barclay Lloyd 2002, 45-46), a loro volta assimilati agli escatologici quattro fiumi del Paradiso. La sottostante Gerusalemme Celeste funziona qui come un luogo di passaggio tra la *Morte* e l’*Incoronazione* (Verdier 1980, 160). Il pescatore, che ritorna anche a San Lorenzo fuori le mura (→ 11), alle Tre fontane (→ 13a) e nella *Navicella* (→ 53) è verosimilmente anch’esso un simbolo di Salvezza, eco di Pietro pescatore di uomini.

L’acanto sembra ricorrere spesso nelle committenze che risalgono a Niccolò IV. Ritorna, in basilica, in controfacciata (→ d), ma anche sul calice che Guccio di Mannaia esegue per San Francesco ad Assisi: qui, oltre ai girali, appaiono anche gli uccelli (Gardner 1973c, 12), come nell’abside, dove l’accuratezza nella descrizione delle specie si armonizza con il gusto antichizzante del committente, richiamando modelli di naturalismo antico. Lo stesso Niccolò IV aveva forse potuto vedere, nel Gran Palazzo di Costantinopoli, il mosaico pavimentale dove appariva l’aquila con il serpente tra le zampe (Menna 1987, 212-217) o, a Santa Costanza, lo scomparto VI dove si vedevano due colombe affrontate con le ali spiegate (Piazza, in *Corpus I* → 1a-6; Monciatti 2001-2002, 34-35); tutte queste possibili ragioni vanno però lette nel quadro del rapporto del francescanesimo con la natura, «[...] *homo maximi fervoris erat magnum etiam circa inferiores, et irrationabiles creaturas pietatis* [...]» (Tommaso da Celano 1228-1229 [1880], 98; Gardner 2002).

La ciclicità cosmica evocata dai girali d’acanto è un tema fondamentale per il progetto narrativo del mosaico liberiano, che lega le storie dell’*Infanzia di Cristo* sull’arco absidale paleocristiano (Menna, in *Corpus I* → 41b) con quelle della *Vita della Vergine* nel cilindro, e al loro centro pone la teofania dell’abside, in cui Madre e Figlio sono riuniti. Il ciclo mariano, a differenza di quello di Santa Maria in Trastevere (→ 24) e anche di quello dell’abside della chiesa superiore di Assisi (Belting 1977, 56-61), non include la *Nascita della Vergine* (presente a Trastevere) o il suo *Sposalizio* (presente ad Assisi) e sceglie un nucleo fortemente concentrato sul ruolo procreatore di Maria, in stretto, ovvio rapporto con la figura di Cristo; un indirizzo tematico attestato fortemente sulla controfacciata della basilica, dove l’iscrizione paleocristiana citava esplicitamente il ventre salvifico e l’utero della Vergine (Menna, in *Corpus I* → 41c). I mosaici torritiani sono dunque una tappa della secolare costruzione, testuale e visiva, del personaggio della Vergine quale luogo del concepimento. Questa orchestrazione si amplia ulteriormente tramite il culto delle reliquie del Presepe: la cappella esisteva fin dal VII secolo e le reliquie vengono menzionate per la prima volta in un inventario di XI secolo (De Blaauw 1987 [1994], I, 400-403; Saxer 2001, 68-70). E infatti, nella scena della *Natività di Gesù* dell’emiciclo, la grotta – cioè il Presepe – è rappresentata in modo inusuale, come un vero e proprio piccolo edificio: se ne sottolineava l’importanza, proprio nel momento in cui Arnolfo di Cambio fabbricava un Presepe nell’oratorio ad esso dedicato, e vi inscenava teatralmente una sorta di sacra rappresentazione monumentale (Henkels 1971, 142; Pomarici 1988; Pomarici 2006). Infine, fanno eco a questo stesso tema le scene molto rifatte sull’arco absidale, i cui protagonisti – Mattia e Girolamo – sono anch’essi strettamente connessi al mito delle reliquie del Presepe, e sono celebrati in basilica anche nel monumento Gudiel (→ 32): il loro culto era rapidamente cresciuto nel corso del Duecento (Saxer 2001, 335-362).

La decorazione dell’arco absidale è stata rifatta tra 1928 e 1933 (*Int. cons.*) sulla base dei mosaici ancora visibili (fotografia (1855 ca.-1920 ca.), Bologna, Fototeca Zeri, 8313) e dei frammenti scoperti durante la distruzione delle volte quattrocentesche e testimoniati da fotografie: si vedevano i piedi e le braccia dei *seniores*, reggenti corone (fotografie (1928 ca.), AFMV, Faldone BASMG 36, XXX



13

34 - 12, 13, 14; XXX 33 - 41 [13]), l’agnello sul trono (XXX 33 - 1) e un fregio con putti e uccelli (XXX 33 - 4, 20, 33, 34). Su questa base, si può immaginare che il mosaico duecentesco dell’arco mostrasse i 24 vegliardi adoranti l’Agnello; una scelta tematica apocalittica che si inserisce nella più pura tradizione degli archi absidali romani (Nilgen 2000, 76). Si voleva quindi inquadrare il programma mariano in una cornice cosmica e universale; un ‘universalismo’ ribadito dalle due scene di Mattia e Girolamo, che insegnano il messaggio cristiano agli ebrei e alle donne. Alle donne, specialmente, il programma presta attenzione anche nella scena della *Dormitio*, rappresentando figure femminili velate non lontano dalla tomba. Non sorprendente in un programma dedicato alla Vergine, questo accento particolare si radica però certamente nella speciale sensibilità francescana: il sermone I di Matteo d’Acquasparta (*Mattbaei ab Aquasparta Sermones de Beata Maria Virgine* [1962], 181-182) dice esplicitamente che l’Assunzione della Vergine e la realtà della sua resurrezione assicurano della resurrezione del genere femminile (Cecchin 2001, 605).

La qualità, la coerenza compositiva e l’omogeneità esecutiva del mosaico sono straordinarie, tanto che, almeno per ciò che attiene la calotta, le distinzioni di mani e maestri risultano esercizio arduo e, comunque, poco significativo. La presenza di aiuti è più sensibile nelle scene dell’emiciclo, specialmente – forse – nella *Dormitio*; ma la regia di Torriti appare attentissima e costante. Nella costruzione di un programma decorativo così complesso e interrelato, Torriti e i suoi collaboratori danno prova di straordinaria capacità di sintesi, dando struttura alle scelte iconografiche anche per mezzo di quelle compositive e stilistiche. Torriti usa il colore non solo a fini decorativi ed estetici, ma per gerarchizzare i vari elementi della composizione: la Vergine, il Cristo, i committenti, indossano vesti di colori saturi, alcuni dei quali – il rosso e il blu essenzialmente – sono colori ‘nuovi’, gotici, fondamentali nella tavolozza vetraria nordeuropea e anche di Assisi (Gardner 1973c). Rosso è l’abito del pontefice inginocchiato, più atto a balzare all’occhio rispetto al più soffice blu della figura del cardinale, a *pendant* sull’altro lato della composizione. Il rosso e l’azzurro tornano nel clipeo, nelle ali degli angeli, nel trono, dove il colore provoca effetti quasi di *trompe-l’oeil* nel forte aggetto dei due poggiapiedi. L’oro, che nella metà superiore della conca è interrotto dai girali d’acanto, in quella inferiore rimane quale fondo unito, più fortemente luminoso e riflettente; accentua il distacco della ‘bolla’ del clipeo che sembra congiunto alla terra solo dalle ali degli angeli, e peraltro mette in risalto le singole *silhouettes* dei santi allineati. Giochi ottici e variazioni tonali creano le impressioni di spazio e profondità.

Il carattere dottissimo della composizione risulta evidente se si guarda il risalto visivo che acquista, in questo contesto, la striscia azzurra dell’iscrizione, tagliata contro l’oro nella linea superiore e in oro contro il verde in quella inferiore, un vero tramite fra i registri della composizione e del suo concetto informatore. Le teste della Vergine e del Cristo sembrano affondare nel cielo azzurrissimo e stellato, ma si stagliano sulle luminose aureole; l’oro dei loro abiti è nuovissimo, perché se la veste dorata del Cristo è nota nell’iconografia delle absidi e delle facciate romane, quella della Vergine non è mai stata rappresentata in questo modo, oro e porpora spento nella tunica, oro e verde/azzurro nel manto, cangianti nei sottosquadri delle pieghe. Le vesti degli altri personaggi sono, invece, per contrasto, più opache e neutre (Gardner 1973c, 10-12) ma con qua e là alcune tessere azzurre e brillanti – specie su Pietro e Paolo – che danno luce e brillantezza e fanno vibrare le figure in armonia con il resto dell’abside. La tecnica pittorica, che utilizza il colore in tutte le sue gradazioni tonali, è tipica di Torriti, ed è molto vicina a quella del raffinato stile ‘voluminoso’ bizantino (Kitzinger 1966, 45; Matthiae 1967, 360); qualche avisaglia si era avvertita a Roma, nel cantiere del Sancta Sanctorum nel quale era probabilmente presente il giovane Torriti (Romano 1995b, 82; Romano-Queijo, in *Corpus V* → 60). *3 - Vicissitudini conservative*. Nel maggio 1824 l’ispettore delle pitture pubbliche, Michele Keck, attestava che il mosaico era in buono stato, e mancava solo di «piccoli pezzetti» (ASR, Camerlengato II, tit. IV, b. 187, fasc. 884). A un’analisi autoptica fatta dal basso, tutta la calotta e l’emiciclo appaiono ancora ben poco rifatti: una felice condizione che collabora all’impressione di coerenza e unitarietà che l’opera sempre suscita. Un solo punto rimane poco chiarito, e riguarda l’angolo inferiore destro della calotta, dal piede sinistro di Giovanni Evangelista al primo tralcio orizzontale di acanto, a evidenza molto rifatto. Nelle foto di inizio Novecento la zona appare ancora più rimaneggiata (fotografia (1907-1913), Anderson, 17666; fotografia (1908-1910), Alinari, 28270). Le tessere appaiono più scure specie nel fregio nilotico e nell’acanto: il rifacimento ha anche distrutto l’iscrizione con la data (*Ischr.* 11). Invece la figura di sant’Antonio, fatto salvo qualche ritocco sulle mani, il cappuccio e la spalla destra, sembra quasi intatta. Il dato avvalorata la notizia circa il progetto fallito di Clemente IX (1667-1669) che voleva distruggere il mosaico e staccarne le figure. Secondo il Bianchini, che scrive verso la metà del Settecento (Bianchini (1754), ACMM, Cod. C. III, vol. IV, ff. 453, 459; *Int. cons.*), solo due di esse furono veramente staccate, per poi essere rimesse *in situ* dal suo successore, Clemente X Altieri. È possibile, come suggerisce l’analisi autoptica del tessuto

musivo, che una delle due figure fosse quella di sant’Antonio. De Rossi (1899) e Tomei (1997a, 79-82) ritengono anche che l’altra fosse quella di san Francesco, la cui situazione conservativa è però meno esplicita – a parte una zona scura sulla testa – essendo tutto l’angolo sinistro del mosaico apparentemente molto meno toccato da restauri e rifacimenti. I disegni di Ciacconio (1590 ca., BAV, Vat. lat. 5408, ff. 9-10; BAV, Vat. lat. 5407, f. 77r), sui quali De Rossi e Tomei fondano la loro opinione, richiedono però qualche osservazione aggiuntiva. De Rossi sostiene che Ciacconio scriva il nome «*Franciscus*» senza N («*Fraciscus*») e che la tonaca non mostri la piaga sul fianco: ambedue i disegni citati invece la mostrano, e solo il foglio del ms. 5407 ha l’iscrizione «*Fraciscus*». Per un altro verso, e relativamente all’annosa questione del ritratto di Francesco con o senza barba, Tomei notava che Ciacconio ritrae Francesco con la barba e – smentendo l’ipotesi di Bellosi (1980) – riteneva che il santo fosse stato originariamente ritratto barbato, e che la barba fosse andata persa all’atto del riposizionamento dopo lo stacco. Ora, in realtà, ben osservando il disegno e leggendo le didascalie, risulta chiaro come esso voglia offrire un ritratto del santo, così come appare in ambedue le absidi romane, la liberiana e la lateranense. La posizione del corpo del santo, leggermente inclinata all’indietro, è però quella del Laterano, non di Santa Maria Maggiore. Il disegno, così, perde molto del suo valore ai fini della questione di cui discutiamo, e quale sia stata la seconda figura staccata di cui parla Bianchini resta un problema non chiarito. Una storia conservativa complessa è anche quella delle due scene nei piedritti dell’arco absidale. Se nell’incisione di De Angelis (1621, tav. XVI) esse sembrano ancora integre, nella cromolitografia di De Rossi (1899, tav. XXXIX), realizzata prima dei restauri degli anni Trenta del Novecento, appaiono molto rovinate sia nella parte centrale che in quella superiore, sul lato vicino al transetto, forse a causa «delle nuove opere di Benedetto XIV» citate da De Rossi. Una delle due donne inginocchiate davanti a san Girolamo e le «molte persone» davanti a san Mattia – visibili nell’incisione di De Angelis e descritte nel BAV, Barb. lat. 2109, ff. 143v, 171v – sono sparite; l’edificio dietro san Mattia sembra aver perso il suo frontone con absidiola. Ognuna delle due scene era anche accompagnata da un’iscrizione, già persa al tempo di De Rossi, di cui sembra rimasto solo il «*S. Hieronymus*» (Iscr. 12a), mentre originariamente vi si leggeva «*S. Hieronymus sermone fecit ad Pavla et Eustochiv*» e «*S. Matthias apostolvs predicavit indeis*» (BAV, Barb. lat. 2109, ff. 143v, 171v). I restauri realizzati nell’abside tra 1928 e 1933 dai Laboratori di Restauro dei Musei Vaticani interessarono pesantemente le due scene, anche nelle zone non rovinate. Rispetto, ad esempio, allo stato testimoniato dalla cromo-litografia di De Rossi, si vede come nella scena con san Girolamo sia stata rifatta la seconda figura femminile – che risultava perduta – e aggiunta l’iscrizione sul libro del santo, che De Rossi, il quale copia meticolosamente i dettagli, invece non registra. Nella scena di Mattia, i due ebrei di cui restavano solo le gambe sono stati ricostruiti interamente, e sono stati aggiunti due altri personaggi sul retro. Rifatta la parte superiore dell’edificio dietro il santo, il cui volto con barba bianca e lunghi capelli è frutto di totale invenzione, visto che in De Rossi e anche in Ciacconio (1590 ca., BAV, Vat. lat. 5407, f. 34r) Mattia ha capelli e barba neri e riccioluti. Un rifacimento è ben visibile anche nella *Natività* dell’emiciclo, dove oggi, nel *rotulus* dell’angelo, si legge *NAT E VOBIS SALVATOR* (Iscr. 13), mentre all’epoca di De Rossi si leggeva *ANNVTIO VOBIS GAVDIV MAGNV*, come attesta anche il BAV, Barb. lat. 2109, ff. 143v, 171v.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1445-1484: il cardinale Guillaume d’Estouteville sostituisce il soffitto ligneo con volte in pietra (CBCR 1971, III, 8; Paolini Sperduti 1996, 132) coprendo così in gran parte la decorazione dell’arco absidale e del transetto.

1485: menzione di un restauro del mosaico sotto Innocenzo VIII (1484-1492), senza ulteriori dettagli (De Rossi 1899).

1593: leggero restauro dei mosaici sotto il cardinale Domenico Pinelli (Panciroli 1625, 253).

1667-1669: pontificato di Clemente IX, si progetta la demolizione del mosaico e si stacca una buona parte dell’angolo destro della calotta, tra cui il sant’Antonio e la maggior parte dell’iscrizione con la data; il Papa però cambia idea (*Note critiche*).

1670-1676: pontificato di Clemente X, si rimettono *in situ* la figura del santo e si rifà tutta la decorazione circostante senza riprodurre l’iscrizione in gran parte persa (*Note critiche*).

1743-1750: pontificato di Benedetto XIV, leggeri restauri ai mosaici sotto la direzione di Ferdinando Fuga (CBCR 1971, III, 9).

1824: pontificato di Leone XII, pulitura e leggero restauro dei mosaici realizzati dai mosaicisti Nicola Roccheggiani e Gaetano Ruspi, e diretti da Vincenzo Camuccini (ASR, Camerlengato II, tit. IV, b. 187, fasc. 884; CBCR 1971, III, 9; Giacomini 2007a, 66-67). 1856-1857: sotto Pio IX, restauro dei mosaici delle nicchie delle quattro finestre dell’abside (ASR, MCLP, 1855-1870, b. 377).

1928-1933: pontificato di Pio XI, restauro del transetto che porta alla distruzione delle volte quattrocentesche che avevano a loro volta in gran parte distrutto i mosaici dell’arco absidale. Questi vengono rifatti dall’artista Goffredo Gregorini sulla base dei mosaici ancora visibili all’epoca e testimoniati dalle fotografie realizzate prima o durante questo restauro (fotografia (1855 ca.-1920 ca.), Bologna, Fototeca Zeri, 8313; fotografie (1928 ca.), AFMV, Faldone BASMG 36, XXX 33 – 1, 4, 20, 33, 34, 41; XXX 34 – 12, 13, 14; *Doc. vis.*) (Biagetti 1931; Luciani 1996, 209). Nel 1932 circa, prima del restauro del mosaico absidale, realizzazione di quattro grandi calchi su gesso (MV, Reparto di Arte Bizantina e Medievale, inv. 25301, 25318, 25319, 25326), eseguiti dai Laboratori di Restauro dei Musei Vaticani, sotto la direzione di Biagio Biagetti (Biagetti 1931a; Id. 1931b; Acconci 2000; cortese comunicazione di Matteo Pola).

1995-2000: in concomitanza con il Giubileo del 2000, restauro conservativo di tutti i mosaici della basilica sotto la direzione dei Musei Vaticani (Prof. Arnold Nesselrath, restauratore Bruno Zanardi) (Menna, in *Corpus I* → 41b).

#### *Documentazione visiva*

Giovanni Colonna da Tivoli, disegno a inchiostro (1554 ca.), BAV, Vat. lat. 7721, f. 63; Antoine Lafréry, incisione (1575), in De Angelis 1621, 91 tav. XVI; Alfonso Ciacconio, disegni acquarellati (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5407, ff. 21r, 34r, 65, 75r, 77r, 79; copie del BAV, Vat. lat. 5407, ff. 21r, 75r, BAM, F 221 inf. 1, ff. 1, 12; copie del BAV, Vat. lat. 5407, f. 65, BAM, F 221 inf. 2, f. 19; copie del BAV, Vat. lat. 5407, f. 34r, BAM, F 221 inf. 3, f. 12; Alfonso Ciacconio, disegni acquarellati (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5408, ff. 9v-10r; disegno (seconda metà del XVII secolo), Edinburgh, National Gallery of Scotland, D1050; John Flaxman, disegni (1787-1794), Londra, Victoria and Albert Museum, B.2.C., f. 13; G. Fontana, incisione, in Valentini 1839, tav. IV; G. Camilli, incisione, in Valentini 1839, tav. LV; incisione, in Fontana 1833-1855 [1889], III, tav. XXIX; Séroux d’Agincourt 1841, VI, tav. XVIII.18; Johann Anton Ramboux (†1866), matita e guazzo su carta, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, inv. 182; incisione, in Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 145; fotografia (ante 1893), Alinari, 7152; disegno, in Clausse 1893, II, 445; cromolitografia, in De Rossi 1899, tav. XXXIX; fotografia (1855 ca.-1920 ca.), Bologna, Fototeca Zeri, 8313; fotografie (1907-1913), Anderson, 17670-17672, 17662, 17665-17669; fotografie (1908-1910), Alinari, 28268-28273, 28275-28277; Carlo Tabanelli, fotografie acquarellate, in Wilpert 1916, III, tavv. 121-124; fotografie (1928 ca.), AFMV, Faldone BASMG 36, XXX 33 - 1, 4, 19, 20, 33, 34, 41; XXX 34 - 12, 13, 14; calchi su gesso (1932 ca.), MV, Reparto di Arte Bizantina e Medievale, inv. 25301, 25318, 25319, 25326.

#### *Fonti e descrizioni*

Giovanni Diacono, *Descriptio Lateranensis ecclesiae* (1159-1181), in Valentini-Zucchetti 1940-1953, III, 360; Rucellai 1457 [2013], 118; Mariano da Firenze 1518 [1931], 178-179; Sirleto (1565-1585), BAV, Barb. lat. 5276, f. 117r; Panvinio (ante 1568), BAV, Vat. lat. 6781, f. 151; Panvinio 1570 [it.], 304; Panvinio 1570 [lat.], 245; Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 2160, f. 49r; Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 1993, f. 70r-v; Ugonio 1588, 69; anonimo (1591-1610 ca.), BAR, Ang. lat. 1729, f. 3; Bosio-Severano (1591-1610 ca.), BVR, G28, f. 2; De Angelis 1621, 89-90; Panciroli 1625, 252; Baglione 1639 [1990], 188-189; Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 66-67; BAV, Barb. lat. 2109, ff. 143v, 146r-v, 171v; Martinelli 1660-1663 [1969], 99; Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, ff. 236v-237v; Titi 1721, 285; Bianchini (1747 ca.), BVR, T86, parte 6, f. 8r; *Roma antica e moderna* 1750, II, 540; Bianchini (1754), ACMM, Cod. C. III, vol. IV.

#### *Bibliografia*

Fontana 1833-1855 [1889], III, 20, 25-26; Valentini 1839, 57-59; Nibby 1838-1841, I, 390-391; Séroux d’Agincourt 1841, V, 76; *ibid.*, VI, 35; Barbet de Jouy 1857, 102-107; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903-1914], I, 80; Bleser 1878, 140-141; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 145-149; Fontana 1870, 7-8; Vitet 1875, I, 297; Müntz 1879, 114-117; De Rossi 1891, 95-97; Clausse 1893, II, 443-451; De Rossi 1899; Marucchi 1902, 158-159; Angeli 1904, I, 325; Iozzi 1904, 3-5; Pératé 1906, 448-450; Venturi 1907, 174-180; Scaglia 1910, 8; Biasiotti 1911, 5-7 nota 8; Taccone-Gallucci 1911, 84-85; Biasiotti 1915, 16; Wilpert 1916, I, 506-512; Muñoz 1921, 198-201; Van Marle 1921, 217-218; Tani 1922, 65; Van Marle 1923-1938, I, 482-490; Alpatoff-Moskau 1924-1925; Lavagnino-Moschini 1924, 54-57; Rosenthal 1924, 163-166; Thynne 1924, 80-81; Venturi 1924, 83; Vitzthum-Volbach 1925, 207-209; Venturi 1926, 43-45, 49-52; Hermanin 1927, 139; Toesca 1927, III, 979-981; Soldati 1928, 252-253; Toesca 1929, 13; Nicholson 1930, 273-274, 280; Wilpert 1931, 5-7; Lavagnino 1936, 397-406; Lochoff 1937, 251-256; Toesca 1941, 125; Armellini-Cecchelli 1942, I, 284-286; Hermanin 1945,

### 16b. JACOPO TORRITI. LA MADONNA ODIGITRIA CON IL BAMBINO E ANGELI SULL’ESTERNO DELL’ABSIDE

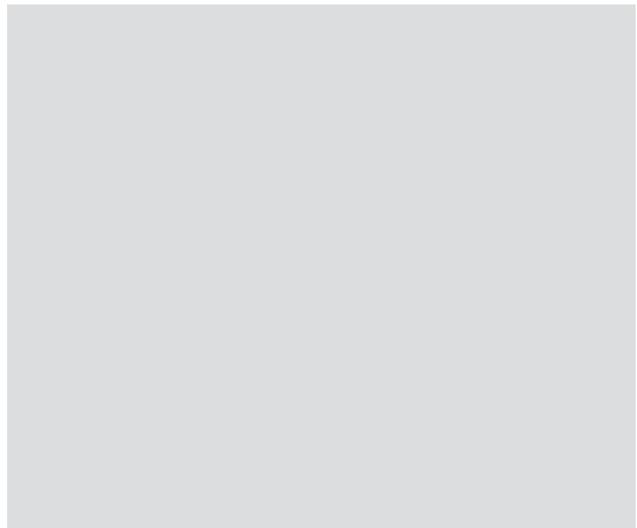
Ante 1297

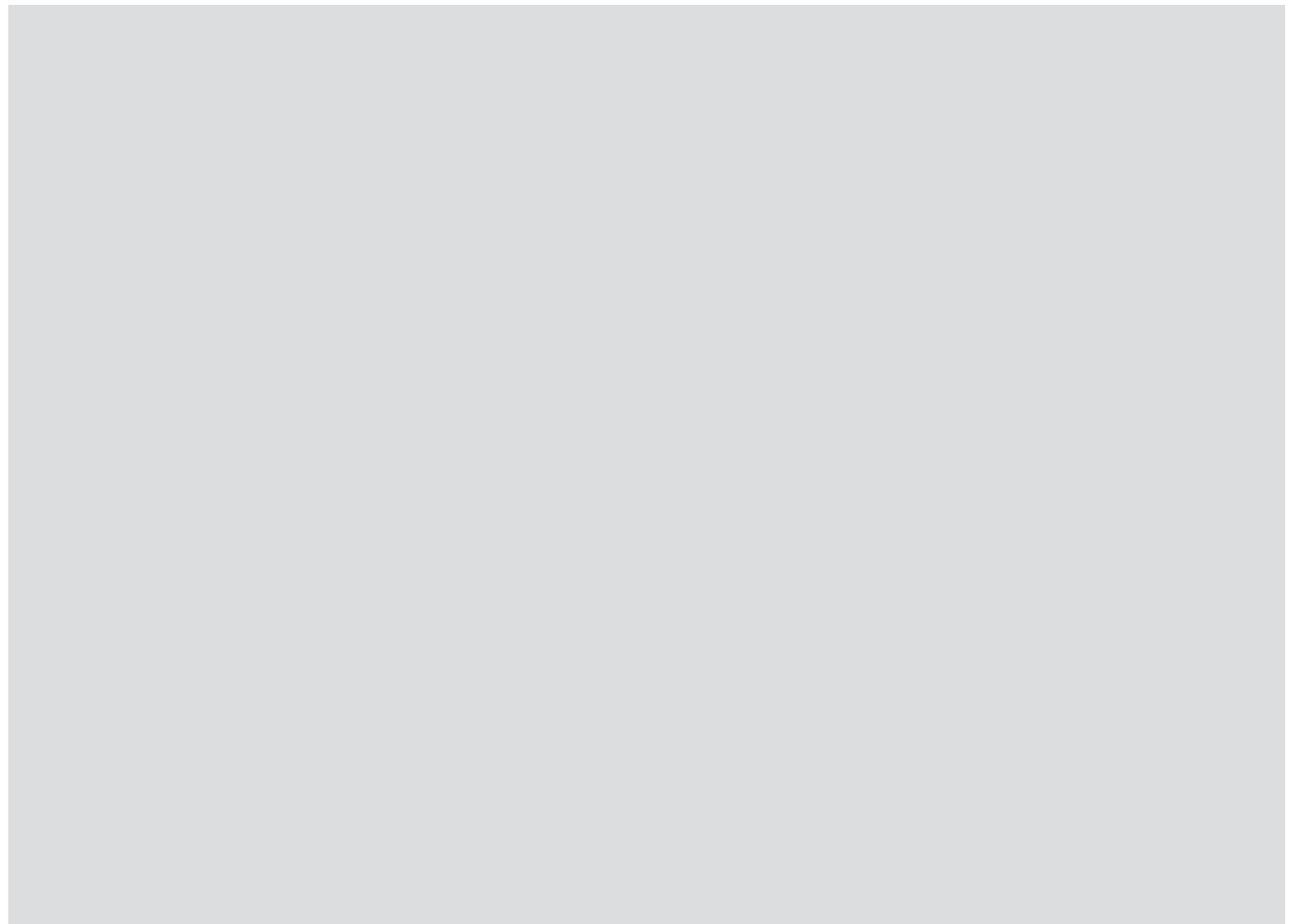
L’immagine della Madonna con Gesù Bambino fra due angeli nella lunetta centrale dell’abside pentagonale di Santa Maria Maggiore appare nella famosa incisione pubblicata da De Angelis (1621) [1]. Mostra Maria a mezzo busto che tiene il Figlio sul braccio sinistro, con ai lati due angeli adoranti pure a mezzo busto; tutti i personaggi sembrano affacciarsi da un parapetto, al centro del quale una struttura più bassa contiene un tondo dove era situata l’*Adorazione dei Magi* attestata nel BAV, Barb. lat. 2109, ff. 146r, 155r, 171r (cfr. anche De Rossi 1899; Cecchelli 1956, 277). Nelle altre quattro lunette, due da entrambi i lati, comparivano sante vergini, tra le quali sant’Agnese, santa Cecilia, sant’Agata, santa Lucia e santa Caterina o Margherita, verosimilmente a coppie separate da alberi, come mostra l’incisione del De Angelis.

Il frammento superstite del mosaico [2] si trova nell’intercapedine tra il muro dell’abside medioevale e il rivestimento semicircolare esterno realizzato da Carlo Rainaldi e compiuto nel 1673 (Barroero 1988, 244). Appena intuibili sono i due angeli negli spicchi estremi, non raggiungibili a causa della muratura barocca che collega il semicerchio seicentesco con la struttura medioevale. Le due figure, ovviamente ancora esistenti, non

303-307; Paeseler 1950, 158-161, 166-168; Lavagnino 1953, 22; Salmi 1955, 39-41; Cecchelli 1956, 246-278; Toesca 1959, 6-8; Bologna 1962, 120, 123-124; Bertos 1963, 8-51; Golzio-Zander 1963, 198; Waetzoldt 1964, 50-51; Karpp 1966, 19-20; Matthiae 1966a, 217-221; White 1966, 100-102; Matthiae 1967, 355-366; Oakeshott 1967, 94-100, 311-326; Parsi 1968, I, 133-135; Bologna 1969a, 134; Ladner 1970, II, 241-247; Henkels 1971; Marinelli s.d. [1972], 22, 68-70; Gardner 1973c; Snyder 1974; Martinelli 1975, 27-28; Wilpert-Schumacher 1976, 76-80, 340-341; Smart 1978, 26; Bellosi 1980; Krautheimer 1980 [1981], 263, 274-280; Verdier 1980, 155-160; Ragionieri 1981, 456-457; Battistelli 1982, 26; *Guide rionali. Monti III* 1982, 78, 108-110; *Immagini della Gerusalemme celeste* 1983, 194; Poeschke 1983, 425; Pace 1985a, 247-248; Tomei 1985; Pace 1986b, 429-431; De Blaauw 1987 [1994], I, 362; Menna 1987; Gandolfo 1988, 336-344; Gardner 1989b, 450-452; Petersen 1989, 78-95; Tronzo 1989; Eggenberger 1990; Tomei 1990a, 99-125; Barone 1991, 86-89; Ciardi Dupré dal Poggetto 1991, 210-218; Menna 1991; Tomei 1991, 344-353; Sorlini 1992, 59; Pace 1996a, 215-218; Paolini Sperduti 1996, 123-133; Boskovits 1997; Tomei 1997a; Pace 1998, 187-188; Wollesen 1998, 111, 123-124, 129-130; Andaloro-Romano 2000b, 118-124; Bisconti 2000a, 15-18; Kessler-Zacharias 2000, 142-149; Luciani 2000, 124-125; Tomei 2000e; Saxer 2001, 186-190; Monciatti 2001-2002, 34-36; Barclay Lloyd 2002; Gardner 2002; Pace 2002a, 248; Id. 2002b, 76-81; Andaloro-Viscontini 2003; Fraser 2004, 47; Le Pogam 2004a, 80; Brooke 2006, 448-452; Menna, in *Corpus I* (→ 41c); Romano 2006a, 293-305; Wolf-Pollack 2007, 132; Iacobini 2008, 1024, 1026 nota 123; Romano 2008a, 65-66; Tomei 2009c; Galletti 2010, 88-89; Hold 2011; Bonardi 2012, 168-170; Hodne 2012, 122-123; Cooper-Robson 2013, 27-32; Gardner 2013, 260-267; Menna 2013, 52-59; Monciatti 2013, 166-167 scheda 48; Schmitz 2013, 45 e *passim*; Aceto 2015, 552; Frugoni 2015, 169-171; Claussen 2016; Pace 2016, 316-318.

*Valentine Giesser*





2

possono, quindi, essere descritte qui con più precisione. Anche i colori non sono distinguibili a causa dello spazio stretto, buio e a stento illuminabile; si intuisce una dominante cromatica scura. Al centro, invece, è accessibile quello che è rimasto della Madonna, cioè la metà superiore della testa, parte di un'ampia aureola, il rispettivo fondo e la larga cornice, suddivisa in sette strisce diverse, che incorniciano tutta la lunetta lungo il bordo. Del volto di Maria sono conservati gli occhi e la radice del naso; un velo con strisce dorate trattiene i capelli sotto il manto azzurro che termina lungo il bordo con una fascia decorativa rossa accompagnata da due filetti dorati, che formano pieghe quando il tessuto si adatta al cranio.

L'aureola a fondo dorato è molto larga ed è bordata da una sottile fascia rossa, a sua volta contornata da una fila di rettangoli azzurri alternati ad altri romboidali rossi, anch'essi su fondo oro. Le figure della lunetta dovevano stagliarsi sul fondo azzurro scuro. La cornice dell'intera composizione era divisa in sette parti: una fascia di contorno nera, poi, in sequenza, una azzurra, una striscia sottile di separazione bianca, poi una seconda fascia rosso scuro, larga il doppio della prima. Due strisce bianche, questa volta grandi il doppio della prima, accompagnano un bordo nero con quadretti bianchi disposti a rombo.

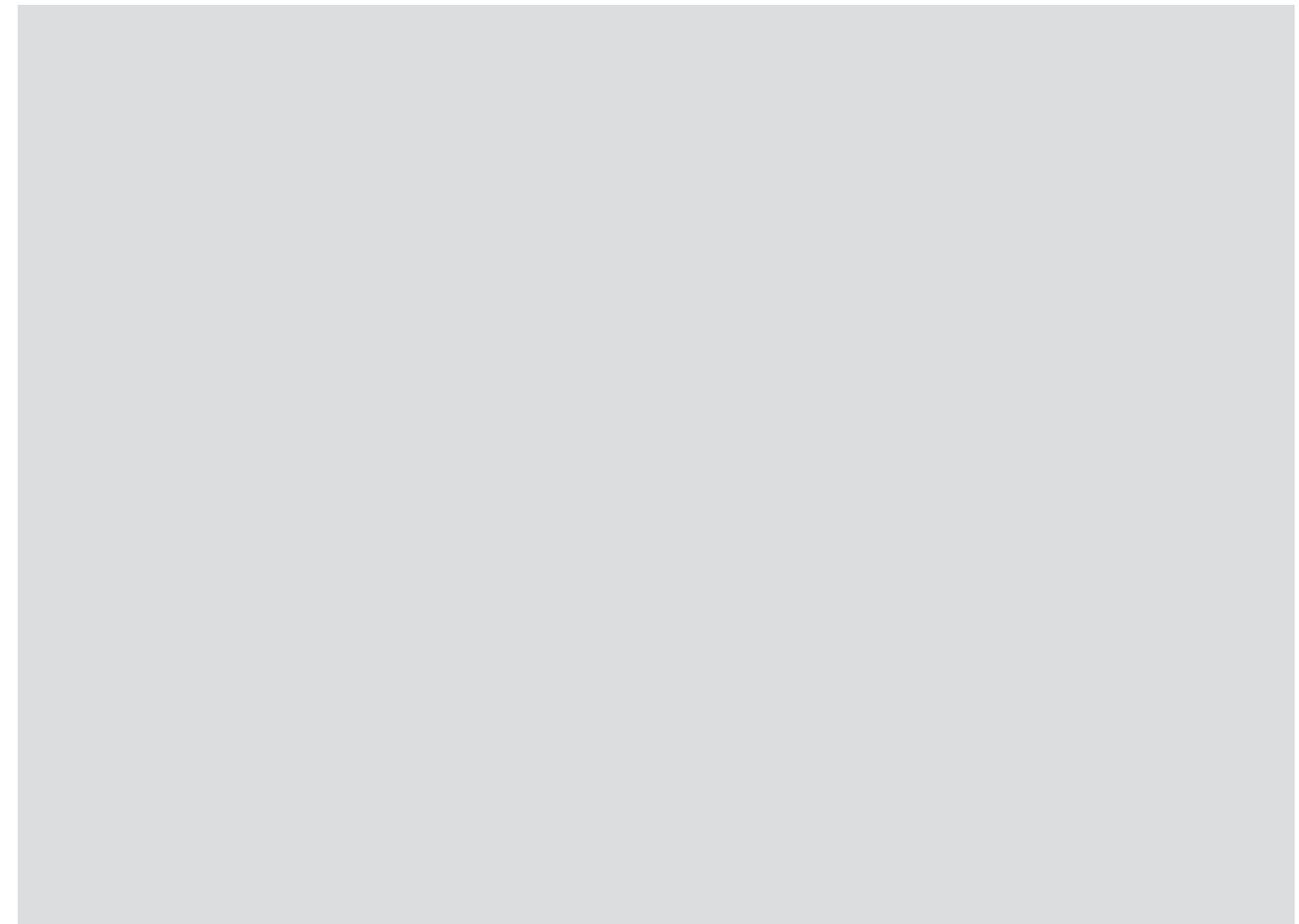
#### Note critiche

Poco prima del Natale 1998, l'operaio Andrea Sofia scoprì l'intercapedine in cui si trova il frammento della decorazione musiva all'esterno dell'abside medioevale. A causa di infiltrazioni d'acqua durante il restauro dei mosaici di Jacopo Torriti

all'interno nel catino absidale, in corso in quel periodo, era stato necessario sistemare lo scarico delle acque piovane all'esterno, attorno al tetto della struttura terminale della basilica. Sofia stava lavorando sulla gronda, quando all'improvviso sentì del vuoto sotto il martello pneumatico; e nello spazio così aperto vide l'immagine, che chiamò: «la mia Madonna». La storia sembrava tornare indietro. Come il muratore che lavorava per Carlo Rainaldi nel Seicento e che aveva salvato il frammento musivo con la Vergine, con un atto di devozione personale, costruendo l'intercapedine attorno all'immagine mariana e non riempiendo di malta la parte superiore del vano dove si trova il mosaico (come invece era stato fatto per le altre lunette), così l'operaio dei nostri giorni ritrovava la cappellina nascosta, secoli dopo. Forse il suo lontano predecessore aveva immaginato un tale momento oltre i secoli.

Arrivato io stesso sul luogo, il 14 gennaio 1999, verificai che nel vano dove si conservava l'immagine tutto era molto pulito; per terra non si vedevano tessere cadute o resti d'intonaco o altri residui del mosaico, che avrebbero documentato il processo del degrado di quest'opera o avrebbero permesso di lanciare qualche ipotesi sulla cronologia dei danni. Una botola era già stata inserita e chiudeva la stretta buca in alto.

Lo stato frammentario di un'opera di così alta qualità è sempre deplorabile; ma questa volta ha offerto la rara occasione di studiare la tecnica musiva medioevale, in modo paradigmatico. Rimuovere il frammento dal suo posto, musealizzandolo, avrebbe distrutto questa spettacolare dimostrazione di come i grandi artisti dell'epoca realizzavano le loro opere. L'ampia superficie priva di tessere permette di vedere la malta, piuttosto



3

chiara, composta da calce idraulica e pozzolana e impastata con polvere di marmo. Lungo i bordi, dove è caduto tutto e dove non rimane niente della superficie fino ai mattoni del muro in fondo, si evidenzia il notevole spessore del supporto di allettamento per le tessere. Nei punti nei quali la malta è scoppiata attorno a grandi grappe di ferro, si percepisce l'intera struttura del mosaico. Alle grappe, disposte a intervalli piuttosto regolari sulla parete, aderisce la malta, che tra gli interstizi delle tessere fa da fondo chiaro ai piccoli pezzetti di vetro, terracotta, marmo, pietra o cristalli colorati, schiacciati su di essa. Così la malta, che conserva queste impronte, dà la sensazione – in negativo – di come l'artista abbia realizzato la brillante superficie piana del mosaico finale. Sono riconoscibili, sull'intonaco sotto le tessere, il disegno preparatorio a pennello rosso, insieme a campiture gialle per l'aureola dorata e azzurre per il manto della Vergine. Il disegno ha il carattere di una sinopia, ma è steso sopra e non sotto l'intonaco; le tessere sono applicate direttamente sulle linee del disegno preparatorio. L'indicazione di ampie superfici cromatiche tramite campiture colorate – giallo, azzurro, nel nostro caso – non è prassi abituale e compatibile con l'uso di sinopie. Inoltre le indicazioni delle ampie superfici con i colori giallo e azzurro non sono una prassi normalmente compatibile con le sinopie. Dato lo stato estremamente frammentario dell'opera, le giornate non sono riconoscibili – spesso non facilmente individuabili anche in mosaici integri – così che non ci si può spingere oltre nell'interpretazione dei dati tecnici (Meyer 1990, pp. 399-497). Quanta intensità artistica una pura sinopia potesse generare in quegli anni, e quanto alto fosse il livello di Torriti come disegnatore, bene lo dimostra la sinopia

della testa di Cristo ad Assisi, preparatoria per l'affresco della *Creazione* (Tomei 1989c).

Il lucido che abbiamo eseguito sul frammento ritrovato è stato sovrapposto alla testa della Vergine del mosaico absidale interno [3]. La corrispondenza tra le due immagini non potrebbe essere più precisa. Gli occhi, la radice del naso, le ombre, fino alle tessere di vetro nero usate per le pupille degli occhi, tutto combacia; solo il velo è tirato leggermente più in alto sul viso, ma le pieghe corrispondono; la decorazione del bordo è leggermente semplificata. Lo stato frammentario impedisce di verificare fino in fondo se, come sembrerebbe, la testa sia più inclinata rispetto a quella dell'abside, dove l'inclinazione è forse limitata dalla curvatura del catino. Questa totale corrispondenza potrebbe far pensare che l'artista abbia usato una specie di cartone, o forse più probabilmente dei patroni, o sagome (Zanardi 1995): le due Madonne di Santa Maria Maggiore sarebbero, quindi, esempio documentato dell'impiego di questa tecnica di riporto. L'autografia di Torriti, per ambedue, sembra fuori discussione. Anche gli altri elementi, nel disegno come nella composizione d'insieme, sono praticamente identici. Le sottili sfumature negli incarnati sono realizzate con la stessa sensibilità. Le ombre, causate dalle forme anatomiche del cranio, le cavità oculari, la palpebra o il naso, sono rappresentati nello stesso modo. Le ombreggiature monocrome dei tessuti, lì dove seguono la forma rotonda della testa o dove si sovrappongono nelle pieghe, sono del tutto analoghe. Torriti ha usato un disegno preparatorio anche nell'abside: è visibile sotto il cristallo di rocca usato nella decorazione sul polso della manica della Vergine. La testa della Vergine dell'abside, molto ben conservata, risplende

naturalmente molto più di quella dell'intercapedine, danneggiata dall'ubicazione all'esterno prima di essere ricoperta nel 1673 e integrata ad affresco, anteriormente alla copertura, specialmente lungo il bordo della lunetta, prova che l'immagine era stata accuratamente conservata e apprezzata. Dopo la scoperta il frammento è stato consolidato e pulito. Il restauratore ha ritenuto necessario realizzare una muratura di sostegno, che oggi lo rende di difficilissima visibilità.

Il nesso del programma iconografico all'esterno dell'abside liberiana con gli eventi della vita di Giacomo Colonna e della sua famiglia è stato suggerito da Gardner (1973c, 21). La sorella di Giacomo e del senatore Giovanni, Margherita (†1280), aveva vissuto vita monacale alla Vulturella, presso Palestrina (zona di dominio Colonna), seguendo la Regola di Francesco. Dopo la sua morte, le spoglie erano state trasferite nel monastero delle Clarisse romane a San Silvestro in Capite, luogo importante per la famiglia. Dopo la morte di Margherita, Giovanni Colonna aveva scritto una *Vita* della sorella, e un'altra biografia fu redatta poco dopo dalla monaca Stefania, consorella di Margherita a San Silvestro in Capite (Oliger 1935, Cadderi 2010). Il racconto di Giovanni Colonna è fitto di visioni e apparizioni, in primo luogo della Vergine a Margherita; ma nel XV capitolo è Giacomo a ricevere la visione della sorella accompagnata da sante vergini, tra cui Agnese, Cecilia, Agata, Lucia, e Caterina o Margherita (Cadderi 2010, 118-121). Il programma iconografico all'esterno dell'abside pone ovviamente al centro della rappresentazione la Vergine col Bambino, ma raffigura fedelmente le sante menzionate nella fonte. La presenza delle lampade rette dalle sante vergini richiama naturalmente la parabola delle vergini sagge e folli, accentuando il concetto dell'attesa del Cristo in senso escatologico. Le sante, in parte attestate dall'incisione di De Angelis [1], sono le più familiari al cittadino romano; se davvero nel tondo centrale compariva un' *Adorazione dei Magi*, essa ulteriormente enfatizzava sia la natura cristologica del personaggio della Madre di Dio, che la regalità di Madre e Figlio, così evidente già nei mosaici sistini dell'arco trionfale (Menna, in *Corpus* I → 41b).

L'immagine della Vergine, che ora è almeno in parte tornata alla luce, evocava inoltre da vicino l'effigie venerata e custodita nella Basilica, la *Salus Populi Romani* (Wolf 1990), una delle più importanti icone mariane, secondo la leggenda dipinta dall'Evangelista Luca dopo aver avuto l'apparizione della Vergine con il Figlio in braccio. Il dipinto, in origine databile probabilmente al VI secolo, è una delle più antiche rappresentazioni di Maria ed era considerato alla stregua di una reliquia. Giocava un ruolo cruciale a ferragosto, durante la festa dell'Assunzione della Vergine, in parallelo con l'Acheropita del Sancta Sanctorum (Kitzinger 1980, Cempanari 1999, Parlato 2000b). Per la maggior parte dell'anno la grande tavola mariana era conservata chiusa in un tabernacolo gotico duecentesco, a sinistra dell'altare maggiore nella navata della basilica. È importante sottolineare che la lunetta esterna con il mosaico guardava verso la città: il corpo absidale della chiesa era infatti quello rivolto verso l'abitato, mentre la facciata era piuttosto

rivolta verso l'esterno e verso le mura. In una conferenza di molti anni fa, Cornelius Claussen aveva ipotizzato che le immagini sacre poste sui campanili delle chiese romane, spesso in una piccola edicola, come per esempio accade a S. Maria in Trastevere, presentassero già al pellegrino in arrivo la venerabile immagine che egli poi avrebbe trovato all'interno del santuario. Nel caso di Santa Maria Maggiore, e in mancanza di un campanile su questo lato della chiesa, questo concetto potrebbe essere stato trasferito all'esterno dell'abside. Chi saliva sul colle Esquilino verso la grandiosa mole basilicale era guidato già da lontano, e accolto in cima all'Esquilino, dalla principale reliquia custodita all'interno della basilica (Cecchelli 1956, 16; Gardner 1973c, 21). Come ha mostrato N. Piano (2005) la basilica aveva anche un importante ingresso sul lato absidale, secondo la studiosa connesso con la cappella del Presepe e le sue liturgie e naturalmente con l'intitolazione e il mito fondatore della basilica.

La messa in scena di Jacopo Torriti e dei suoi committenti, Niccolò IV e il cardinale Giacomo Colonna, usò dunque specifici mezzi tecnici, cartone o patroni, per ottenere la precisa replica della fisionomia della Vergine. La *Salus Populi Romani* salutava già da lontano chi arrivava alla basilica; all'interno di essa, la Vergine veniva incoronata dal Figlio, che lei, all'esterno dell'abside, tiene in braccio come bambino. Le tre Madonne di Santa Maria Maggiore sono in verità una e diventano una specie di recitazione lauretana ante litteram: era la Madre di Dio che appariva ai fedeli in tre diverse manifestazioni della sua persona.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1998: rinvenimento del mosaico nel corso di lavori di sistemazione al tetto della basilica, direzione dei Musei Vaticani (A. Nesselrath)

#### *Documentazione visiva*

Antoine Lafréry, incisione (1575), in De Angelis 1621, tav. VI (tra le pp. 66 e 67); affresco (fine sec. XVI), Roma, Collegio Massimo (Piano 2005, fig. 4); Alo Giovannoli, incisione, in Giovannoli 1616, I, f. 18.

#### *Fonti e descrizioni*

Stefania, monaca di San Silvestro in Capite, *Vita della beata Margherita Colonna*, in Oliger 1935; Giovanni Colonna, *Vita della beata Margherita Colonna*, in Oliger 1935; BAV, Barb. lat. 2109, ff. 146r, 155r, 171r; De Angelis 1621, 90; Baglione 1639, 191.

#### *Bibliografia*

Inedito; menzioni in Romano 2006a, 299; Pace 2016, 318-319.

*Arnold Nesselrath*

## 16c. IL FRAMMENTO DI UN CICLO DEL *GENESI* E I MEDAGLIONI CON *PROFETI* NEL TRANSETTO SINISTRO

1292-1295 ca.

I resti di decorazione pittorica sopravvivono solo nel braccio sinistro del transetto [1], laddove in quello destro gli interventi novecenteschi non hanno rivelato alcuna traccia pittorica duecentesca. L'ornamentazione comincia al limitare del mosaico absidale. Al di sopra dell'attuale soffitto piano furono scoperti tratti di parete timpanata [2], il cui campo triangolare a fondo rosso è strutturato da girali vegetali che si attorciano con lunghe foglie di acanto ed efflorescenze; il bordo chiaro incornicia piccole finestre rettangolari, originarie. Più sotto corre una fascia pure a motivi vegetali ed efflorescenze distanziate con ritmo uniforme. In vista, invece, ancora oggi, è il fregio a mensole centinate prospettiche orientate a destra, che fascia interamente lo spazio di questo braccio, e sovrasta un più ampio registro nel quale, su fondo giallo oro, simmetrici elementi vegetali si avvolgono e formano tondi al cui centro appaiono rosette rosso/rosa, come disposte ai quattro angoli di uno schema rettangolare al cui centro è un campo a forma di mandorla, rosso, con un pavone a coda spiegata [3]. Nel registro appaiono grandi clipei bordati da fasce colorate in azzurro/verde, bianco e rosso con busti di profeti, meno probabilmente apostoli o santi, ognuno con un cartiglio sorretto orizzontalmente da ambedue le mani; li abbiamo numerati da 1 a 7, a partire dal primo presso l'arco trionfale sulla parete orientale del transetto, girando poi sulla parete sud e arrivando presso l'abside sulla parete occidentale. I clipei sopravvissuti sono sette, di cui quattro busti ancora ben leggibili (nn. 1, 3, 4, 5) [4, 5, 6, 7], uno conservato soltanto nel busto e nel cartiglio (n. 2) [8], un altro di cui si intravedono gli occhi e parte della fronte (n. 6) [9], l'ultimo infine del tutto cancellato tranne che nella silhouette del corpo e della testa, forse coperta da una sorta di cappello o di corona (n. 7) [10]; le identificazioni di

alcuni di essi con Pietro, Paolo o il Battista (Gardner 1973c, 16-17) suscitano dubbi, adottando tutti la 'formula' iconografica profetica con *rotulus*. Ancora più sotto, un'ulteriore fascia a girali complessi ed efflorescenze, in bianco e rosso su fondo blu, rappresenta la parte superiore della struttura decorativa della restante parete, che in origine doveva includere un doppio registro narrativo, i cui riquadri – a giudicare dalla rilettura novecentesca – erano poi separati da ulteriori fasce a motivi vegetali, e oggi sono dipinti a tinta unita azzurra. Della serie narrativa sopravvive però, all'attacco dell'arco trionfale, il frammento di una scena di *Creazione*, con la figura del Creatore seduta sul globo [11]; dall'altra parte dell'arco è stato rinvenuto durante l'ultimo restauro un ulteriore frammento di intonaco, simmetrico al precedente come ubicazione, con un'aureola e la traccia del disegno preparatorio della relativa testa [12].

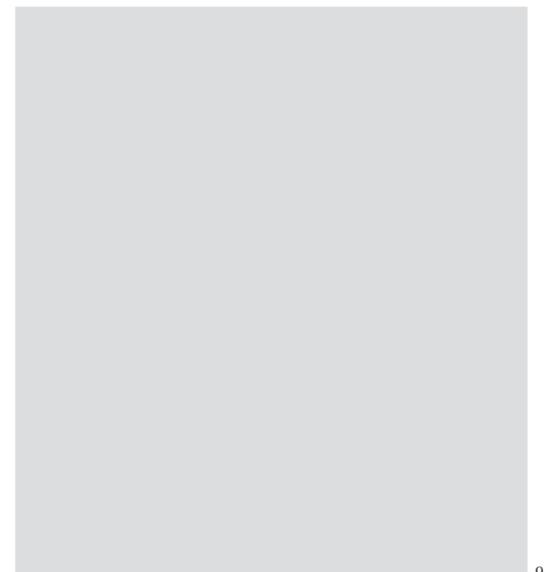
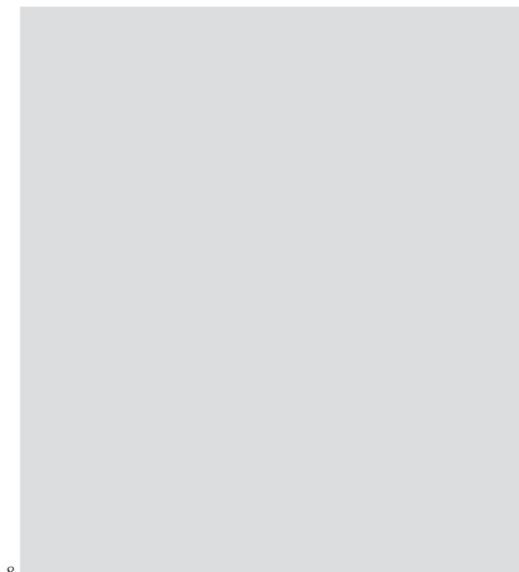
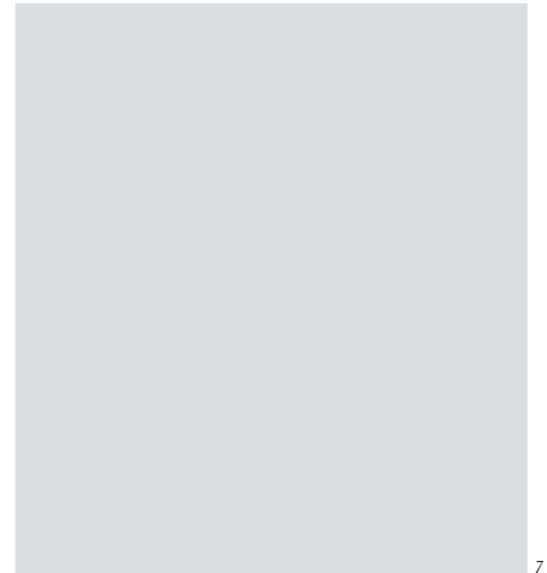
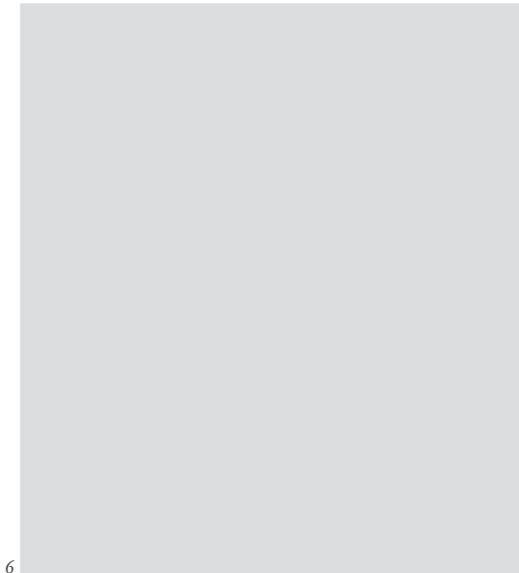
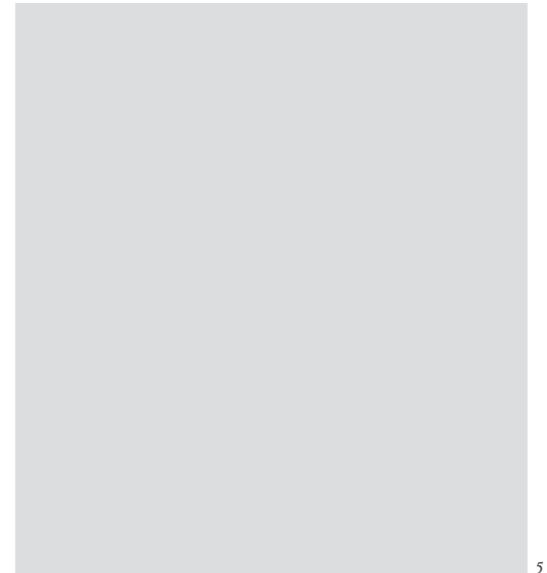
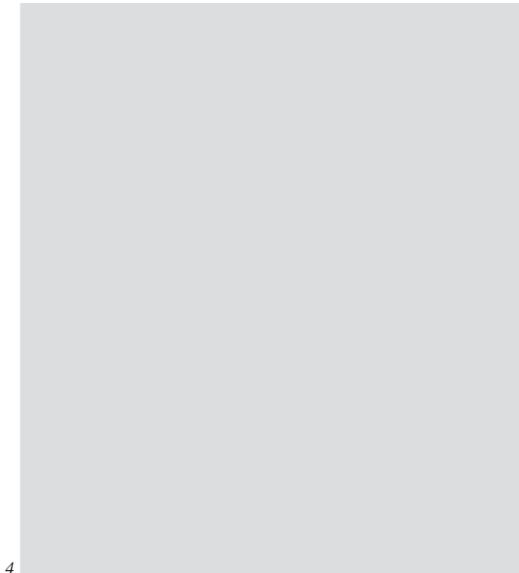
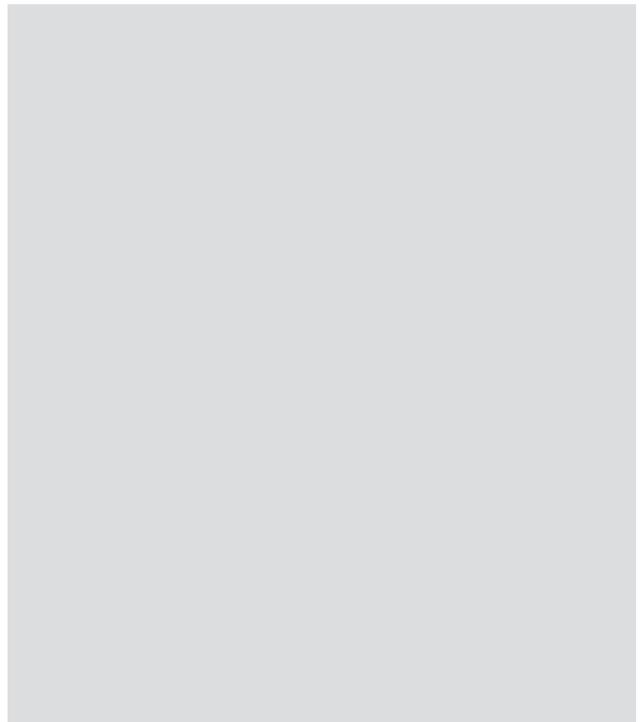
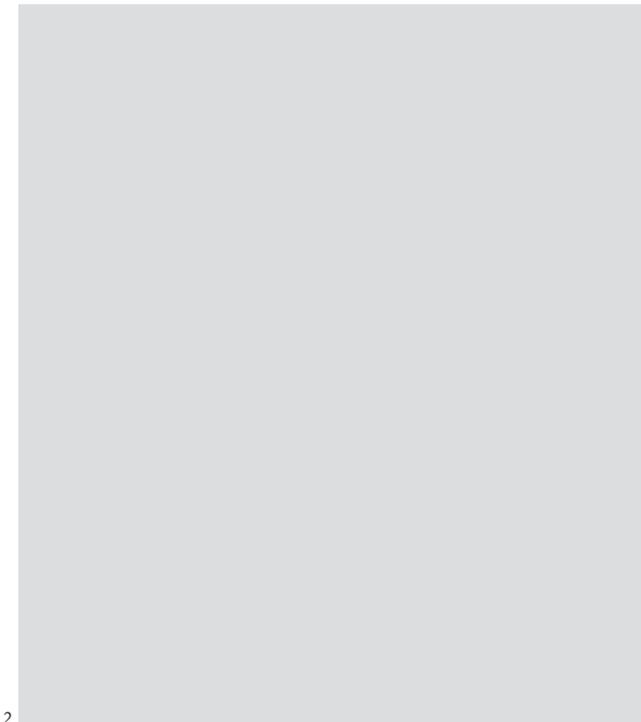
#### *Note critiche*

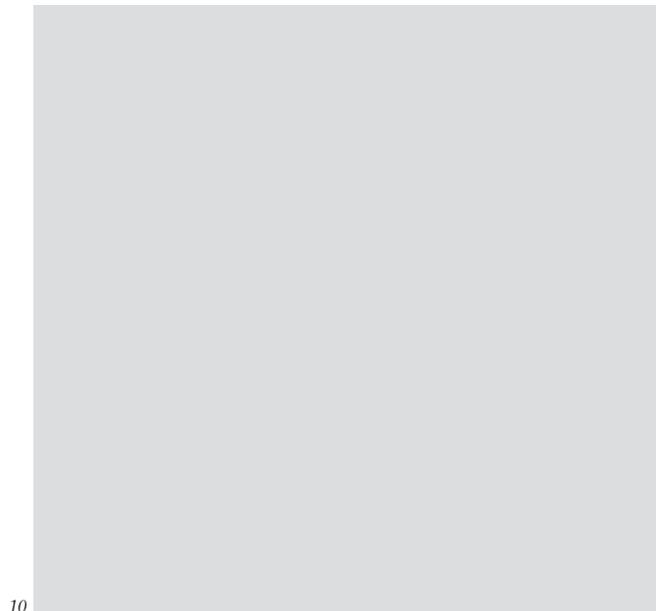
Difficilmente visibile, e certo traumatizzata dall'intervento di restauro degli anni Trenta del Novecento, la decorazione del transetto è stata sempre riconosciuta quale segmento del vasto progetto architettonico e pittorico lanciato già negli anni di Niccolò IV e proseguito dopo la sua morte con il cruciale sostegno e la volontà del cardinale Giacomo Colonna, e forse di suo fratello Pietro. Doveva complementare la sfarzosa veste musiva dell'abside con il più rapido ed economico affresco, *more romano* (si veda per esempio San Clemente, Croisier, in *Corpus* IV → 32, → 39; e Santa Croce in Gerusalemme, Dos Santos, in *Corpus* IV → 57); la contemporaneità dei lavori fu attestata anche da Biagetti (1931b, 31) che ritrovò tre tessere a mosaico incastrate nell'intonaco degli affreschi: l'inizio dei

lavori si sovrappose verosimilmente alle ultime fasi del cantiere absidale, e fu un cantiere breve perché interrotto entro il maggio 1297, quando la disgrazia dei cardinali Colonna e il loro esilio certamente troncò il completamento del grande progetto liberiano. La circostanza, ben argomentata da Gardner (1973c, 112 ss.) non è mai stata messa in dubbio, e riceve una conferma evidente dallo stato palesemente incompleto della decorazione pittorica.

Il ciclo era dunque concepito con un doppio registro narrativo di cui resta solo il frammento della *Creazione* (non vista da Toesca, o forse non ancora messa in luce all'inizio del Novecento) presso l'arco trionfale: data la posizione del Creatore, si trattava probabilmente della *Creazione di Adamo*, non essendo forse rappresentata la *Creazione del mondo*. Il gesto del Creatore rispetta la tradizione dell'iconografia romana (per San Giovanni a Porta Latina, Viscontini, in *Corpus IV* → 61) attestata anche nella navata di Assisi. Se calcoliamo bene, le scene, ora dipinte in azzurro unito, dovevano essere 16, come su ognuna delle pareti della navata di Assisi. Il frammento della *Creazione* potrebbe far pensare fosse previsto il ciclo dell'Antico Testamento nel transetto sinistro, e il Nuovo nel destro: qui però si sarebbe forse creata una ridondanza con i temi dell'arco trionfale, e sarebbe peraltro strano che il 'posto d'onore' alla destra della presenza divina nell'abside fosse dato alla serie veterotestamentaria. Il registro alto con i clipei con busti di profeti o apostoli è scelta iconografica non molto comune, ma conosce precedenti in città: la navata di Santa Maria in Cosmedin aveva ricevuto un ciclo narrativo sovrastato da un registro con una serie di grandi clipei con profeti negli anni di Niccolò I (Matthiae 1965 [1987], 182; Giovenale 1927, 282), e nel XII secolo Santa Croce in Gerusalemme un registro con clipei al di sopra dei registri narrativi nella navata ospitò una serie di patriarchi (Dos Santos, in *Corpus IV* → 57). È evidente, comunque, l'intento complessivo del progetto duecentesco: integrare il racconto musivo paleocristiano (Menna, in *Corpus I* → 41a-c) ancora di fortissima presenza nella basilica, con segmenti 'storici' invece non inclusi nei cicli della navata e in quello dell'arco trionfale.

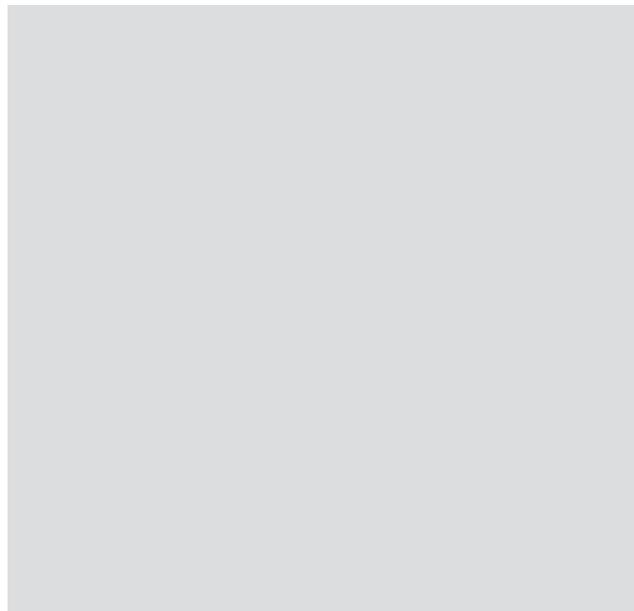
La vicinanza del cantiere d'affresco con il 'punto' di pittura costituito ad Assisi dalle due storie di Isacco è stata costantemente rilevata dalla critica, a cominciare dal Toesca (1904) che per primo dedicò uno studio importante alle pitture, definendo il suo autore come maestro vicino – ma non identico – al 'Maestro d'Isacco'. Il riferimento alla cerchia di Giotto giovane o del 'Maestro d'Isacco' prevale nelle opinioni critiche (già Previtali 1967 [1993], 170; Gardner 1973c, 18-19; Romanini 1989, 14) con l'eccezione di Bellosi (1983, 1985) che inserisce invece gli affreschi nel catalogo di Rusuti. La valutazione dell'episodio cambia ovviamente peso a seconda della cronologia che gli si assegna: sembra però ormai pacifico che lo stato incompleto della decorazione costringa a situarla in concomitanza con la disgrazia Colonna del 1297 (un'eccezione recente in questo senso è Leone de Castris 2013, 37, che parla di 'bottega di Giotto' sotto Niccolò IV, dunque entro il 1292). Come spesso è stato anche osservato, però – e fermo restando che, situato in alto nella parete, il registro dei clipei si prestava forse ad essere delegato a maestri secondari, senza che peraltro il minuscolo resto della figura del Creatore mostri decise differenze stilistiche rispetto ai clipei stessi – tutti i clipei sono resi in modo assolutamente piatto: due fasce colorate, una bianca e una verde, li inseriscono tra il generale partito decorativo delle pareti. Anche le aureole, che in genere i pittori romani realizzano in pastiglia e usano per provocare impressioni di profondità, messa in rilievo delle teste, e riverberi luminosi sulle dorature, sono invece realizzate quali semplici cerchi dipinti in giallo e bordati di rosso e di bianco. Né le figure inscritte sembrano ambire a speciali effetti spaziali: sono situate nel cerchio con il cartiglio retto tra le mani e posto sul bordo inferiore del clipeo; le mani che lo afferrano sono senza eccezione piuttosto goffe. I busti sono atteggiati leggermente verso destra o verso sinistra: non sembra ricercata una simmetria o convergenza, tranne che sulla paretina di fondo dove i due busti guardano ambedue verso il centro. L'elemento che fa la straordinaria novità e il fascino delle due storie assisiati di Isacco – il rinnovato e rivoluzionario senso dello spazio – sembra dunque qui assente.



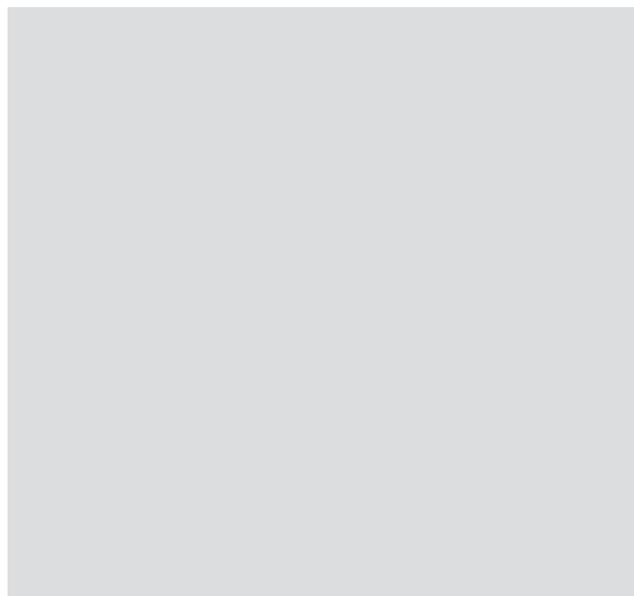


10

Per contro, è vero che qualche elemento fisionomico e il modo di pennellare le fisionomie evocano strettamente la maniera delle scene di Isacco, del *Compianto*, nonché alcuni brani delle successive prime storie della *Leggenda di san Francesco*: ma in una redazione indebolita e manierata. I più interessanti tra i volti dei clipei – l'anziano con lunghi capelli e barba bianchi, primo a sinistra sulla parete orientale [4]; e il giovane con capelli neri, a destra sulla parete di fondo [7], nonché forse il quasi distrutto primo personaggio a destra sulla parete occidentale [9] – svolgono il tema della fisionomia corrugata e drammatica, che si radica nel volto di Isacco cieco e delle matrone del *Compianto*, ma è specialmente affine ai ritratti del vescovo della *Rinuncia ai Beni* e dei terrorizzati 'alim che fuggono davanti alla *Prova del Fuoco*. Attutito e banalizzato è il busto dell'anziano barbato [5] – uno dei meglio conservati – e anche molto 'normalizzato' mi appare l'altro volto in buone condizioni, l'anziano con barba ricciuta somigliante a san Pietro [6]. Difficile pronunciarsi sul tipo di pennellata dopo tante vicissitudini conservative subite dai dipinti: ma l'impressione è che le stesure ricchissime di rialzi a calce ed effetti metallici nei drappaggi, tipiche delle storie di Isacco, non siano esistite nelle figure dei clipei, dove il tocco è più fuso e moderato, e capelli e riccioli appaiono più disegnati e riposati, certamente molto meno significativi. Non so se, sulla base della diversa tipologia fisionomica attribuita all'una o all'altra figura si possa con sicurezza pronunciarsi circa una netta ripartizione di 'mani': per mio conto vedo una bottega al lavoro, con pittori buoni e un regista vicino alle più moderne tendenze pittoriche romano-assisiati. Quasi superfluo aggiungere che gli apparati ornamentali ancora sopravvissuti nel transetto – e in buona parte integrati e reinventati dal restauro degli anni Venti del Novecento (Romano 1992, 54-55) – sono ben armonici con i riferimenti fin qui avvistati, sia nel repertorio di fregi che negli elementi prospettici, in particolare la fila di modanature con archetti a cassettoni. Si inseriscono con tutto agio nel repertorio usato ad Assisi nelle fasi finali dell'attività di Torriti e dei pittori che ne continuarono il lavoro a partire dalla seconda campagna. Caso satellite è, come da tempo notato, quello della decorazione pittorica di Santa Maggiore a Tivoli (Pomarici 1983), vicina per data e perfino per dedizione della chiesa; chi scrive rilevava (1992, 55) somiglianze con le Tre Fontane (→ 13c), con la cappella Felici all'Aracoeli (→ 22) e con la tradizione pittorica e ornamentale presente già nel Sancta



11



12

Sanctorum e a San Saba (Romano-Queijo, in *Corpus V* → 60, e Quadri, in *Corpus V* → 66). Evocare il nome di Rusuti significherebbe, a questo punto dell'analisi, certo giocare una carta molto vicina alla cultura assisiata, presente in quel momento in basilica. Non vedo tuttavia, per quanto si può spiare nei mosaici di facciata della basilica stessa (→ e), reale identità, e non sarebbe forse un vero omaggio dare a Rusuti la paternità di un ciclo così composito e vorrei dire derivato, probabilmente eseguito in gran fretta sotto il peggiorare della situazione politica, e comunque oggi così frammentario e diminuito da non invitare a troppe certezze. Né Giotto giovane, né – per chi ancora fa distinzione – il 'Maestro d'Isacco', né Filippo Rusuti (e nemmeno ovviamente Torriti, che evidentemente aveva curato solo i mosaici) sono riconoscibili nel transetto. Vi emerge invece il combaciare quasi perfetto della visualità romana tardo-ducecentesca con quella del punto più rivoluzionario del cantiere assisiato. Non sapremo forse mai se

quelli di Roma siano solo riflessi, o se opere della medesima dignità delle storie di Isacco campeggiavano su qualche muro cittadino; nel gioco delle cronologie e dunque delle priorità, tra Assisi e il cantiere liberiano d'affresco, per ora, vince Assisi.

#### Interventi conservativi e restauri

1904: ritrovamento dei dipinti.  
1931: restauro da parte dei Musei Vaticani, diretto da Biagio Biagetti (Biagetti 1931b, 31), che attesta il ritrovamento di tre tessere a mosaico miste all'affresco, comprovanti la contemporaneità dei lavori di mosaico e affresco.  
2005-2006: restauro diretto dai Musei Vaticani (Francesco Buranelli, Arnold Nesselrath, Maurizio De Luca) ed eseguito da Bruno Zanardi con Corinna Ranzi, Marcella Orrù, et al.

#### Documentazione visiva

Fotografie (1904), ICCD-GFN, C 1147, 1149; Wilpert 1916, IV, tav. 276-278; fotografie (prima e dopo l'intervento di

restauro del 1931), AFMV; Sansaini, fotografie, AFMV; fotografie (1930), Alinari, 28299-28301; fotografie (1931 ca.), Anderson, 17644, 17645, 31295; fotografia (1954 ca.), ICCD-GFN, E 35036.

#### Bibliografia

Colasanti 1904; Toesca 1904; Colasanti 1905; Venturi 1907, 127-129; Wilpert 1916, I, 512; Busuiocanu 1925, 270; Biagetti 1931b, 30; Gnudi 1958, 237; Matthiae 1966 [1988], 231-232; Previtali 1967 [1993], 370; Venturoli 1969, 148; Bologna 1969a, 7 ss., 100; Gardner 1973c, 12-20; Bellosi 1983, 132; Brandi 1983a, 22, 30, 120-122, 129; Pomarici 1983, 414-416; Bellosi 1985, 120-122; Leone de Castris 1986, 239; Righetti-Tosti Croce 1987, 155; Gandolfo 1988, 345-346, 367; Petersen 1989, 454-457; Romanini 1989, 14-15; Tomei 1991, 354-357; Romano 1992, 54-61; Flores d'Arcais 1995, 12-14; Tomei 2000a, 115-116, 122-125; Leone de Castris 2013, 37; Gardner 2013, 268-271; Schmitz 2013, 63, 143-144, 147; Pace 2016, 318.

### 16d. L'AGNUS DEI TRA GIRALI VEGETALI NEL TIMPANO DI CONTROFACCIATA

1292-1297 ca.

Il timpano [1] è integralmente occupato da un sistema di girali d'acanto che si avvolgono con andamento geometrico e regolare su fondo giallo oro, inquadrando al centro un clipeo con l'*Agnus Dei* stagliato su fondo azzurro cielo [2]. Il clipeo è cerchiato di fasce di vari colori, una azzurra, una rossa più ampia, e una verde interna, tutte evidenziate tramite un sottile bordo bianco; l'Agnello ha aureola giallo oro crucisignata in verde. Il bordo dei montanti è dipinto con semplici fasce colorate azzurre e rosse. Le volute vegetali si avvolgono terminando in grandi rosette; i colori sono vivaci, verde brillante, blu, rosso, anche nei risvolti delle foglie, o almeno così doveva essere prima che lo strato di polvere e sporcizia li accecase in gran parte, come si vede oggi.

#### Note critiche

Lo schema decorativo utilizzato per il timpano è molto vicino a quello conservato nel timpano del salone del Palazzo senatorio (Romano, in *Corpus V* → 58). Il fondo giallo, l'ampiezza dei girali protagonisti dell'intera superficie, i colori blu e rosso che complementano il verde delle foglie, sono davvero quali uguali; le differenze risiedono nel bizzarro elemento quadrato usato nelle rosette del Campidoglio, che qui non appare, e naturalmente nella presenza del clipeo con l'*Agnus Dei*, estraneo al programma del salone capitolino. Quasi impossibile da comparare con il mosaico di facciata, con quello dell'abside, e anche con gli affreschi del transetto, l'affresco ci dice che la bottega che lo eseguì era ben esperta del repertorio dispiegato negli edifici pubblici cittadini nel corso del fertilissimo ultimo ventennio del Duecento. Se Jacopo Torriti gestì l'abside all'interno e anche all'esterno, è possibile che Rusuti abbia garantito invece la facciata e la controfacciata; se fu lui, inoltre, a dirigere il cantiere del transetto come forse è possibile pensare, si potrebbe notare che fra il trattamento del pelo dell'Agnello e quello delle barbe di alcuni *Profeti* non c'è contraddizione – per quel che può valere questa osservazione. È stato ipotizzato (Gardner 1973c, 20; Ciardi Duprè Dal Poggetto 1991, 219-222) che l'*Agnus Dei* fosse parte di un *Giudizio Universale*.

Non è stato tuttavia spiegato come questo supposto *Giudizio* si armonizzasse e come trovasse spazio accanto alla grande iscrizione in distici elegiaci di Sisto III, distrutta alla fine del Cinquecento e testimoniata da molte fonti (*ICUR II*, 71). Allo stesso papa Sisto spetta il caso parallelo, quello della coeva controfacciata di Santa Sabina (Leardi, in *Corpus I* → 40a), dove l'iscrizione è gigantesca e ha complementi figurativi oggi in parte perduti. Se la parete di Santa Maggiore le assomigliava, bisogna verosimilmente immaginarvi anche le immagini dei martiri evocati negli ultimi quattro versi, il ritratto di Sisto III e, ovviamente, apparati ornamentali (De Blaauw 1987 [1994], 356). È ovviamente possibile che Niccolò IV, avendo progettato modifiche alla facciata consistenti in un modesto innalzamento della parete, nell'apertura della rosa centrale e dei due oculi minori, e probabilmente nell'inserzione del cavetto, abbia danneggiato o fatto demolire le ornamentazioni interne, si suppone musive; l'apertura degli oculi tuttavia sottrasse spazio alla superficie interna. L'iscrizione era ancora lì nel Cinquecento, imponente tanto da essere più volte copiata e conservata. Si potrebbe quindi pensare che il timpano con l'*Agnus Dei* sia stato eseguito quale piccolo complemento a quanto già esisteva sulla parete, e questo, proprio perché i lavori di Niccolò IV avevano aggiunto un pezzo di muro che rischiava altrimenti di restare scoperto e disadorno. In questo caso, il colore giallo scelto per il fondo deve essere inteso quale tentativo di armonizzazione con il fondo oro dei mosaici – vedi Santa Sabina – e, perché no, quale modo rapido di rivestire la parete.

#### Documentazione visiva

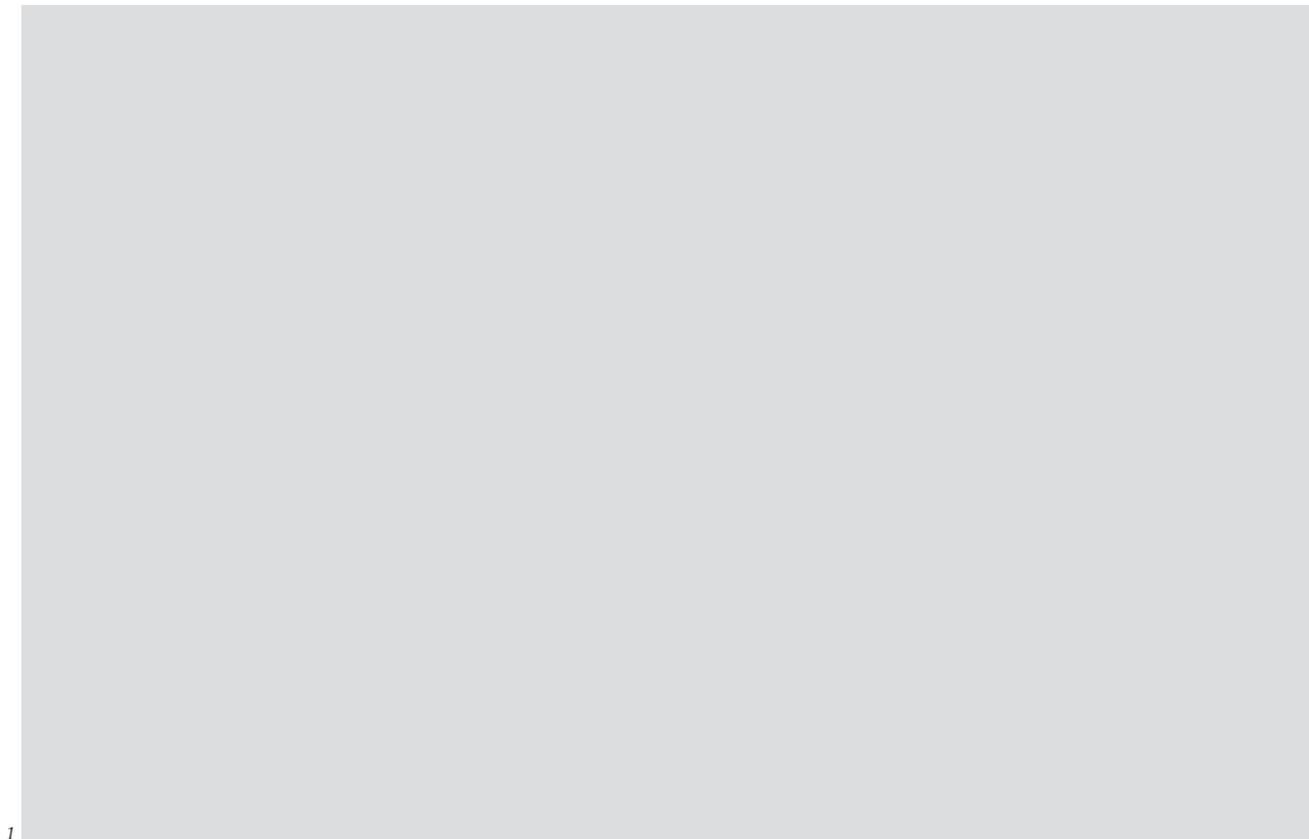
Wilpert 1916, IV, tav. 270.

#### Bibliografia

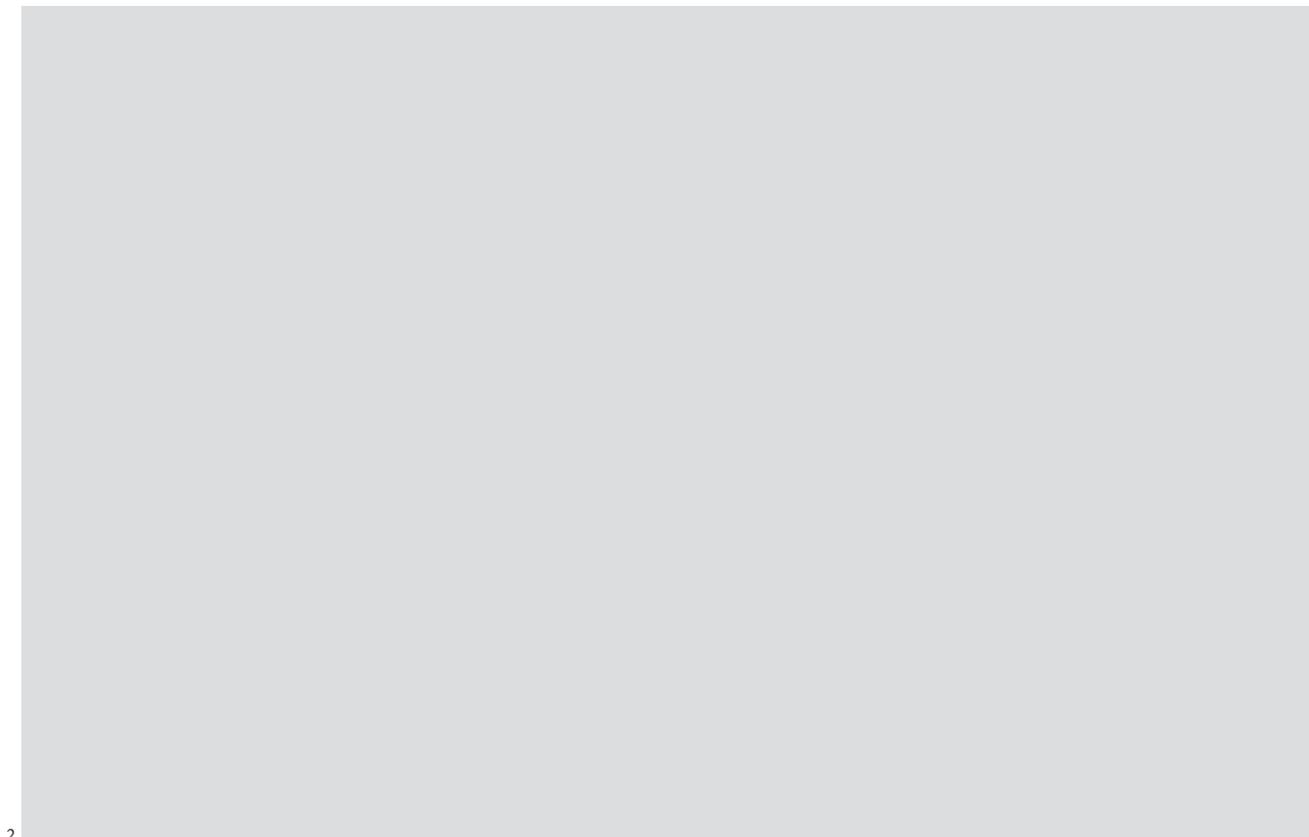
Toesca 1904, 313; Colasanti 1905, 68; Wilpert 1916, I, 512; Gardner 1973c, 20; Righetti Tosti-Croce 1987, 156; Ciardi Duprè Dal Poggetto 1991, 219-221; Romano 1992, 55; Angheben 2006, 20-21; Gardner 2013, 267; Schmitz 2013, 54, 62, 168; Pace 2016, 318.

16e. FILIPPO RUSUTI. IL CRISTO IN TRONO TRA SANTI E COMMITTENTI E LE STORIE DELLA FONDAZIONE  
DELLA BASILICA SULLA FACCIATA  
Firmato

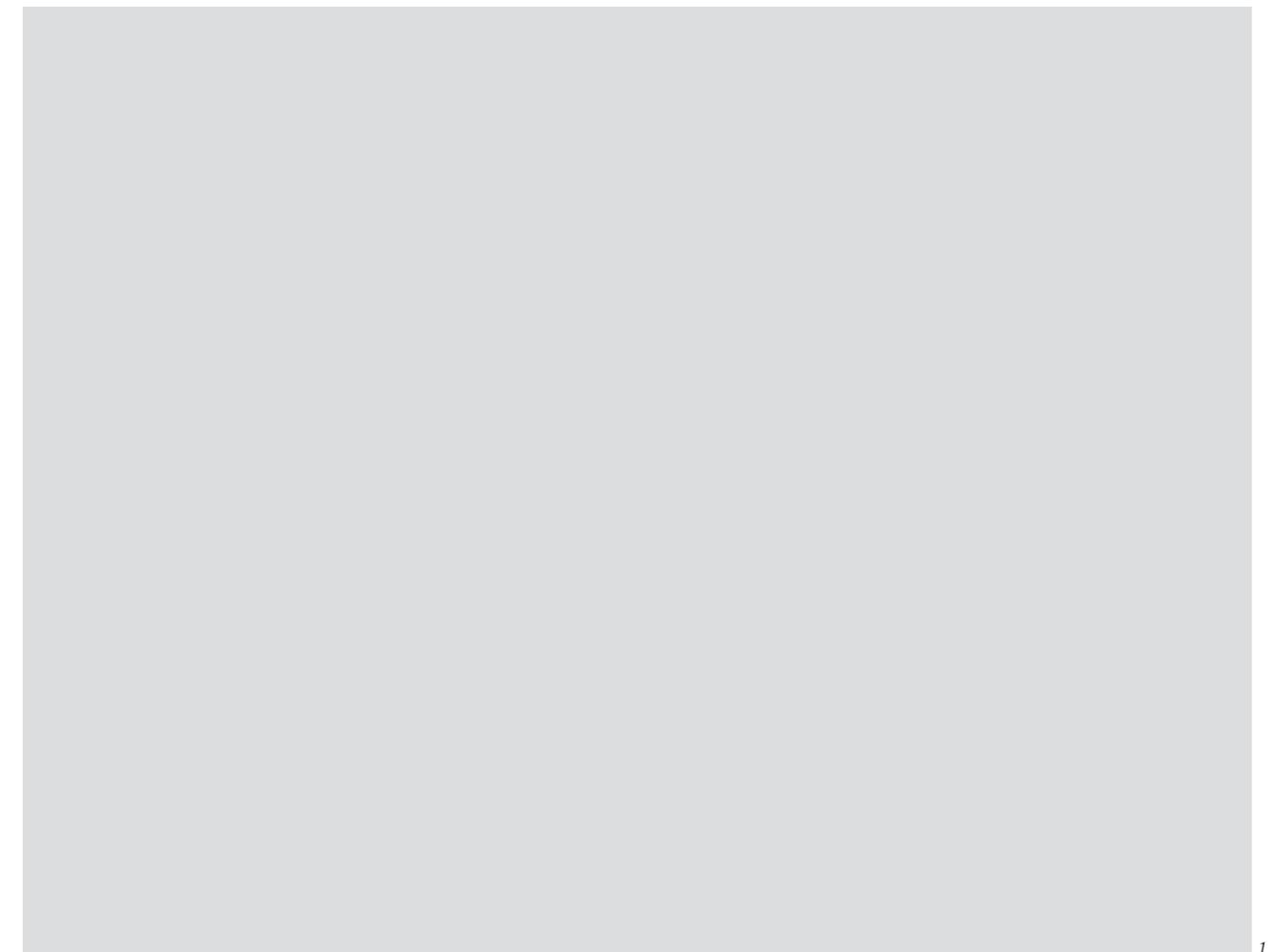
1292-1297 (?)



1



2



1

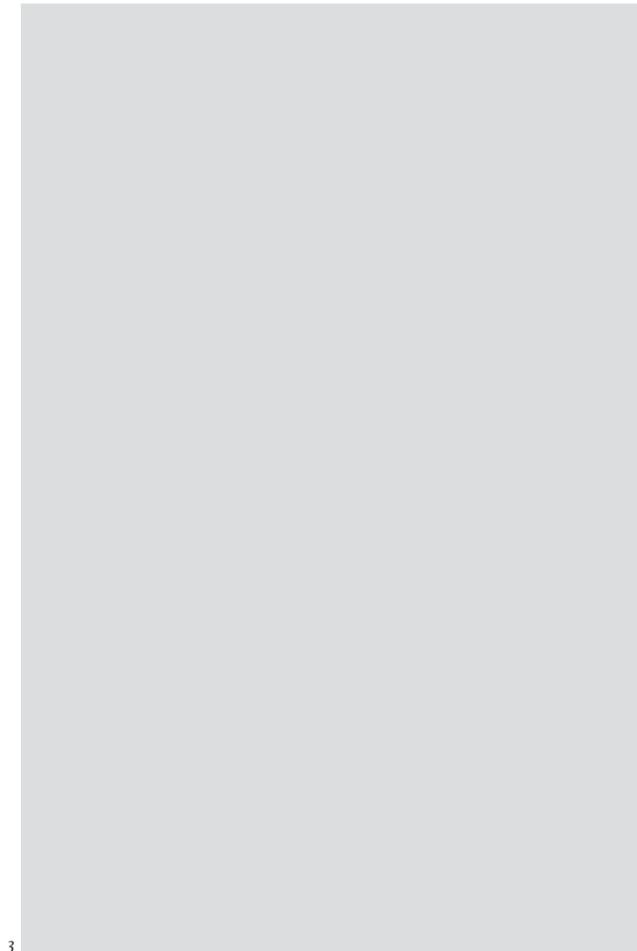
Il mosaico di facciata della basilica liberiana è dal 1741-43 in parte coperto dalla Loggia delle Benedizioni che Ferdinando Fuga realizzò per volere di Benedetto XIV e che ne ha distrutte alcune porzioni. La decorazione include la parte alta della facciata e il cavetto, interessati dai lavori architettonici di Niccolò IV (CBCR 1971, III, 15-18): quando la loggia non esisteva, la parete al di sopra del portico costruito da Eugenio III (1145-1153) e rimodellato da Martino Longhi (1575) era dunque interamente mosaicata.

È strutturata in modo molto elaborato, con due registri fortemente e diversamente connotati che corrispondono alle due parti architettoniche del cavetto e della parete rettilinea [1]. Il cavetto ha fondo d'oro unito; in alto il mosaico è delimitato da un fregio composto da una striscia a motivi gemmati sui toni del rosso, blu e bianco, e da una più ampia fascia a girali vegetali su fondo oro e tritoni, intercalati da medaglioni con teste d'angeli. Nel campo principale, appare al centro la mandorla con il Cristo in trono benedicente e con il libro (*Ischr.* 5-6), e con quattro angeli, due in alto fuoriuscenti dalla mandorla e due inginocchiati con candelabri [2]. Sulla mandorla, esattamente

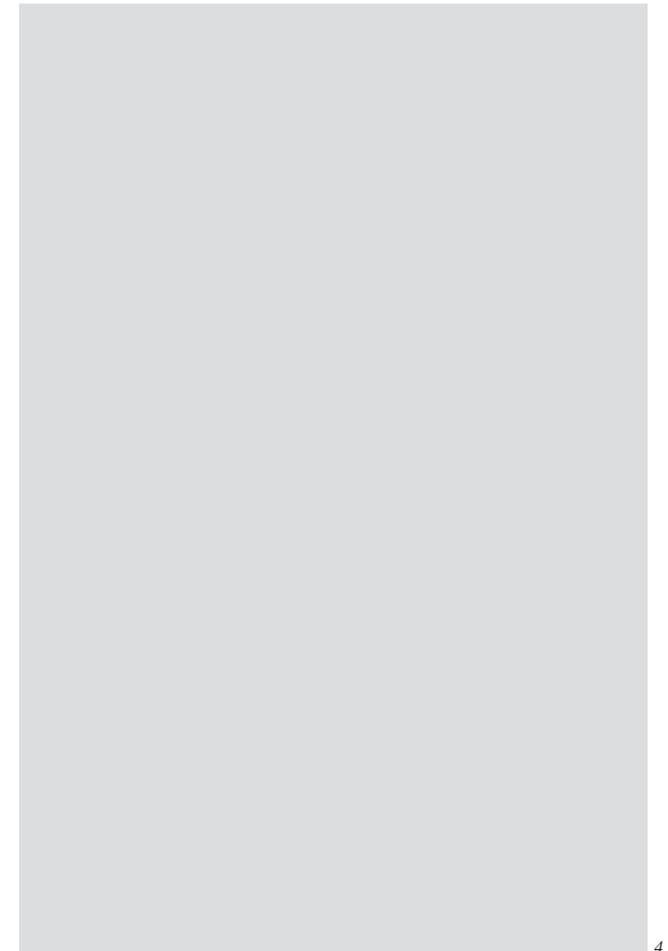
tra i piedi di Cristo, in oro su azzurro la firma di Filippo Rusuti (*Ischr.* 7). A sinistra della mandorla [3] sono sopravvissute le figure della Vergine (*Ischr.* 1d, 4), di san Paolo con la spada e il rotulo (*Ischr.* 1c, 3), san Giacomo con rotulo avvolto e bastone del pellegrino (*Ischr.* 1b) e san Girolamo (*Ischr.* 1a) di cui oggi si sbircia solo una piccola parte di aureola. A destra invece la figura del Battista sorge oggi a destra dell'attacco della loggia, e una parte del suo volto è visibile da sinistra [4]; accanto, l'iscrizione con il nome (*Ischr.* 8a). Proseguendo verso destra, san Pietro (*Ischr.* 8b, 9) e sant'Andrea (*Ischr.* 8c, 10) [5]; si vede anche una parte del volto di san Mattia (*Ischr.* 8d, 11) [6]. La sequenza delle iscrizioni attestata nel manoscritto barberiniano (*Fonti e descr.*) indica la presenza del cardinale Giacomo Colonna (*Ischr.* 2) tra la Vergine e la mandorla del Cristo; si veda in *Note critiche* la questione del secondo cardinale Colonna. Le figure posano su una striscia di terreno verdeggianti e fiorito; tra di esse e il fregio alto volano infine i quattro simboli degli Evangelisti, alati e tra nubi di vivaci colori, l'Aquila [7] e il Leone [8] a sinistra, l'Angelo [9] e il Toro [10] a destra, tutti con il libro chiuso e nessuna iscrizione. Il cavetto è separato dalla porzione inferiore di parete tramite una

cornicetta in travertino, al di sotto della quale appare un fregio a mensole rettangolari scorciate: la prospettiva non è centrale, così che le mensole convergono all'incirca presso il bordo destro della mandorla. Al disotto di questa fascia ha poi inizio un poderoso organismo di finta architettura, nel quale sono inseriti quattro riquadri narrativi [1]. Si tratta di una sorta di portico con architrave in marmo e soffittatura a cassettoni, sorretta da due pilastri ottagonali a decorazioni cosmatesche, interrotti da oculi oggi tamponati e con tracery ricavata da lastre altomedievali; al centro i pannelli musivi accompagnano la forma della grande rosa, che ha oggi perso la sua tracery. L'architrave è una fascia di finto marmo a motivi cosmateschi intercalati da rombi a fondo rosso con croci d'oro e medaglioni, alcuni con stelle dorate, altri con teste d'angeli; il clipeo centrale ha attualmente una colomba ad ali spiegate e aureola dorata. L'architrave è rappresentata aggettante: la soffittatura a cassettoni prospettici misura il finto incasso che ospita le quattro scene sottostanti. I cassettoni sono orientati simmetricamente, i più esterni rispettivamente verso destra e verso sinistra, mentre nei più interni la prospettiva è ogni volta al centro del riquadro. Negli angoli lasciati liberi dall'oculo centrale appaiono per quattro volte gli stemmi Colonna su fondo porpora, e più internamente, per quattro volte su fondo azzurro, mitre cardinalizie. In basso corre un ulteriore fregio sul quale ogni giudizio è oggi impossibile. La narrazione comincia dal primo riquadro a sinistra [11], che rappresenta l'*Apparizione in sogno della Vergine al papa Liberio*; Maria gli dice di costruirle una chiesa sul monte 'Superagio' (Iscr. 12). La scena avviene in un setting architettonicamente molto elaborato, un cubicolo apparentemente a L e aperto da arcature, con volte a crociera azzurre e stellate in oro; alle pareti

sono appese tappezzerie rosse a motivi geometrici e il cubicolo è occupato da una figura stesa sul letto che sembra dormire con la testa appoggiata a una mano: su un tavolino c'è la tiara, e seduto a terra dorme un accolito vestito di verde. L'edificio continua in alto a sinistra con due terrazze. Nello spazio rimasto a destra appare la Vergine con il Bambino in un clipeo a fondo oro portato da quattro angeli, quasi emerso dalle nuvole sottostanti (Iscr. 13); in alto, una lunetta di cielo a toni di azzurro e stelle dorate. Elaboratissime architetture accolgono anche il racconto della seconda *Apparizione* (Iscr. 14) [12]. Questa volta addormentato è il patrizio Giovanni, al quale pure appare la Vergine, sempre col Bambino e portata in un clipeo da due angeli al di sopra delle nuvole. Sfigurata dai restauri, l'architettura deve però esser stata deliberatamente concepita diversa dalla precedente: non volte a crociera stellate, ma un ambiente rettangolare con soffitto a cassettoni, al di sopra del quale si sviluppa una sorta di torre oggi piuttosto sbilenca. Nel cubicolo, riccamente vestito, dorme Giovanni, sul cui capo cade il raggio luminoso 'portatore' della visione; accanto al letto c'è un divano con spalliera coperta di stoffa preziosa e seduta a terra c'è una figura apparentemente femminile. Infine un secondo personaggio dormiente vestito di verde, che sembra esser caduto addormentato mentre sbirciava dentro il cubicolo. Nell'angolo verso l'oculo centrale si vede una sorta di chiesetta con porta centinata. Nel terzo riquadro [13], la storia del patrizio Giovanni che si precipita dal papa Liberio a raccontare il suo sogno (Iscr. 15): un altro organismo architettonico con volte a crociera azzurre e stellate, simili a quelle del primo riquadro, rappresenta il palazzo pontificio dove il papa assistito da un vescovo riceve e benedice il patrizio Giovanni accompagnato da tre



3



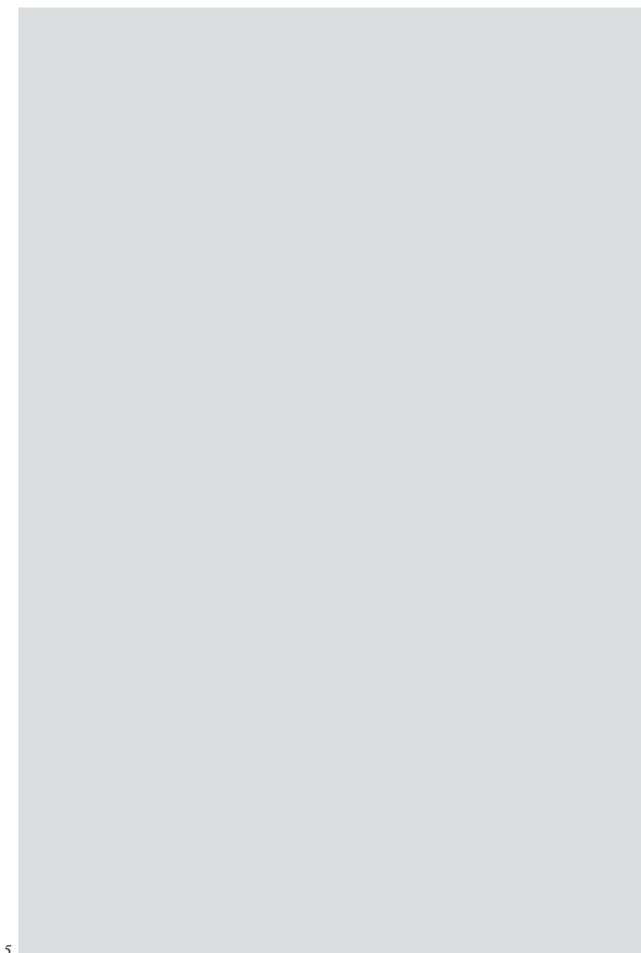
4

personaggi vestiti da senatori, nobili o funzionari; inginocchiato con le braccia conserte nell'angolo a sinistra un vecchio con manto rosso, mentre a destra, nel varco della sala dove avviene il ricevimento è situato un giovane in corto abito verde che regge le briglie dei due cavalli le cui teste appaiono più dietro. Infine, l'ultimo riquadro [14] racconta della Neve miracolosa e della *Fondazione della basilica*. In alto, da un clipeo con Cristo e la Vergine, tenuto da due angeli, si versa un grande fascio di tessere grigie e azzurre che più in basso sono disegnate come grandi tocchi bianchi – la neve (*Iscr.* 16a-b). Ai lati del fascio due serafini con ali rosse. A destra una forma bianca rappresenta la pianta innevata della basilica, e sopra vi spicca una scritta fraintesa dai restauri (*Iscr.* 17). Il papa Liberio si piega su di essa con una mano benedicente e una bacchetta nell'altra; dietro, una piccola folla di persone, di cui il primo chierico protegge il papa con l'ombrello cerimoniale. Ancora dietro si riconosce il patrizio Giovanni; poi un altro chierico che regge una grande croce, un paio di vescovi, e una folla di laici, uomini e donne, queste ultime in maggiore evidenza, quella davanti a tutte le altre essendo verosimilmente la moglie del patrizio Giovanni, con due bambini davanti. Il mosaico certamente doveva concludersi su uno zoccolo ornamentale, oggi tuttavia, completamente perduto e rifatto.

### Iscrizioni

REGISTRO SUPERIORE, LATO SINISTRO

1 - Iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area figurata, a sinistra delle immagini dei santi Girolamo, Giacomo, Paolo e della Vergine Maria.



5

1a - Perduta

*S(an)c(tu)s / Ieronimus*

Trascrizione secondo BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r.

1b - Allineata su due righe conservati. Lettere nere su fondo oro. Scrittura maiuscola gotica. Mutila.

*S(an)c(tu)s / Iacobus*

Integrazioni secondo BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r.

1c - Allineata su quattro righe, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Scrittura maiuscola gotica. Integra.

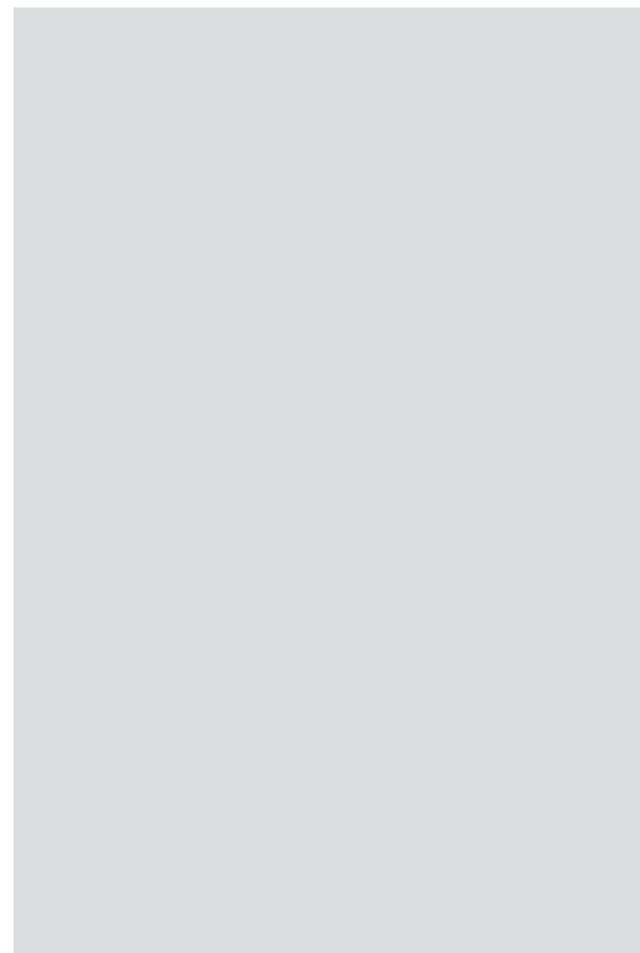
*S(an)c(tu)s / Pa/ul/us*

1d - Allineata su un rigo, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere blu scuro su fondo oro. Scrittura maiuscola gotica. Mutila. Scrittura in alfabeto greco.

*M(»th)r // Q(eo)à*

Integrazione secondo BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r.

2 - Iscrizione identificativa, disposta accanto a «un cardinale inginocchiato senza mitra in capo con lettere» tra la Vergine e il Cristo. Perduta.



6

*D(omi)n(us) Iacob(us) de Colupna cardinalis*

Trascrizione in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII.

3 - Iscrizione esegetica, nel rotolo tenuto dalla mano sinistra di san Paolo, allineata su cinque righe non segnati. Lettere rosse su fondo bianco. Scrittura in alfabeto misto, maiuscola gotica latina e maiuscola greca. Fonte del testo: *Fl* 1, 21.

*Mi/chi/ vi/ve<re> C(ristÒ)j*

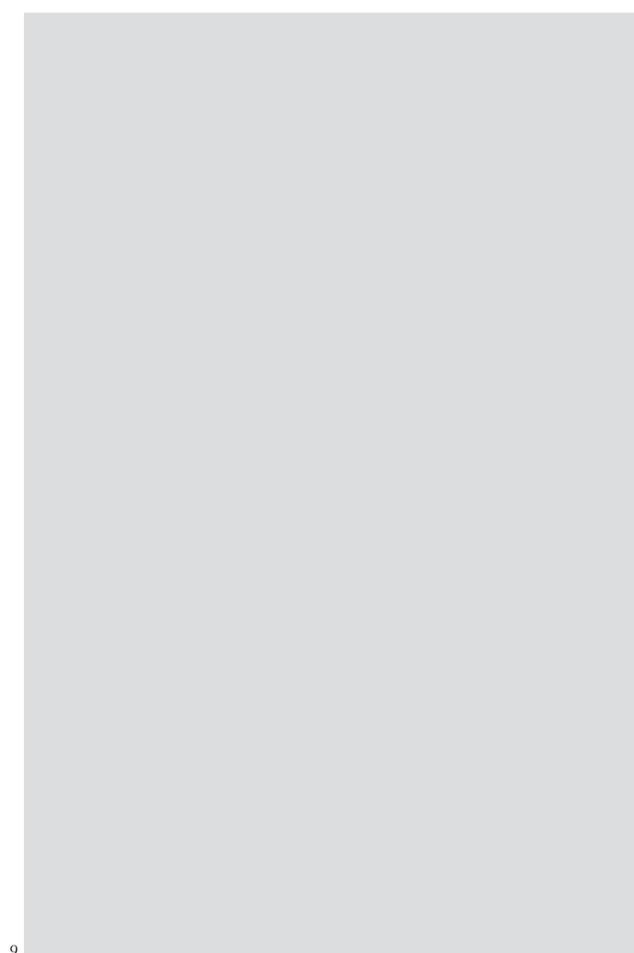
4 - Iscrizione esegetica, allineata su due righe nelle due pagine del libro tenuto dalla Vergine. Lettere alternativamente bianche e rosse. Perduta. Fonte del testo: *Lc* 1, 46.

*Mag<nificat> / a(n)i(m)a // mea / D(omi)n(u)m*

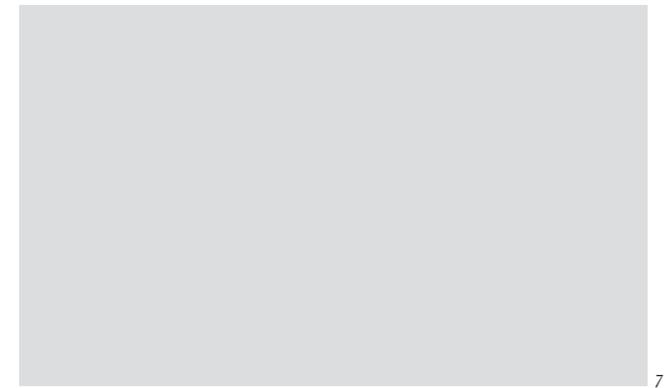
Trascrizione in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII.

REGISTRO SUPERIORE, AL CENTRO

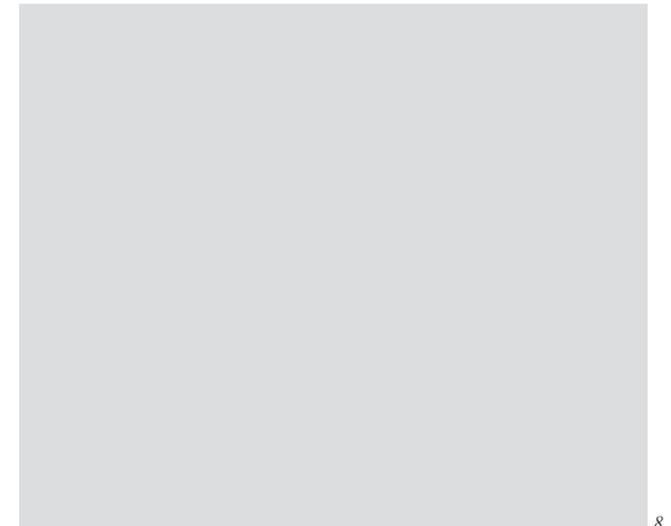
5 - Iscrizione identificativa, disposta al centro, all'interno dell'area raffigurante Cristo benedicente nella mandorla, ai lati del capo di Cristo, priva di spazio grafico di corredo, allineata su una riga orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate su fondo blu. Integra ma di restauro. Scrittura maiuscola. Il testo è in alfabeto greco.



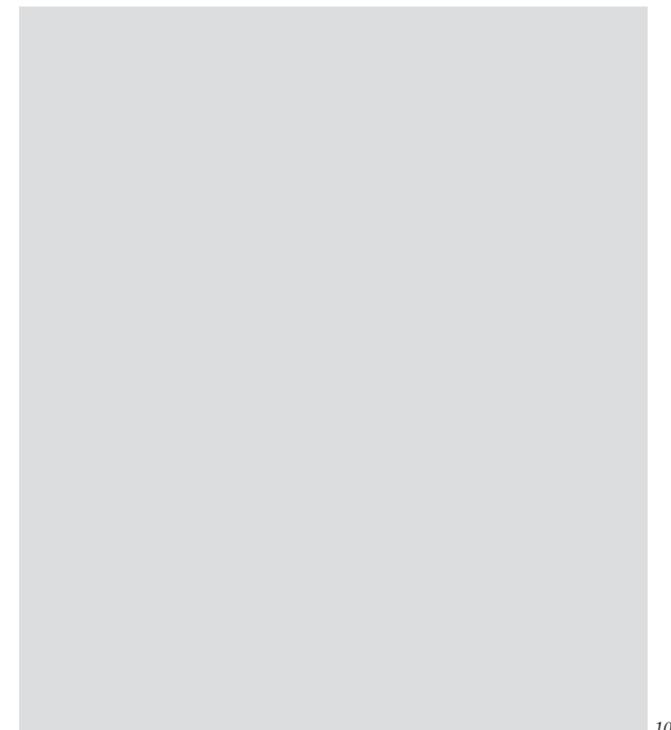
9



7



8



10

*I(hsoÚ)j | C(ristÒ)j*

6 - Iscrizione esegetica, disposta al centro dell'area figurata, sulle due pagine del libro sorretto da Cristo, allineata su tre righe segnate per pagina, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere rosse su fondo bianco (primo e terzo rigo, pagina sinistra; secondo rigo, pagina destra) e nere su fondo bianco (secondo rigo, pagina sinistra; primo e terzo rigo, pagina destra). Integra. Scrittura maiuscola gotica. Fonte del testo: *Gv* 8, 12.

*Ego / sum / lux // mu/ndi / qui*

7 - Sottoscrizione attributiva, disposta al margine inferiore dell'area figurata, all'interno di una cornice circolare segnata con due tratti dorati continui, allineata su un rigo secondo un andamento semicircolare. Lettere bianche su fondo celeste. Integra ma con evidenti interventi di restauro (*Philippus, opus*). Scrittura maiuscola gotica.

*Philipp(us) Rusuti fecit hoc o(p)us*

*Philipp(us) e op(us)*, BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII.

REGISTRO SUPERIORE, LATO DESTRO

8 - Iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area figurata, a destra delle immagini dei santi Giovanni Battista, Pietro, Andrea, e Mattia.

8a - Allineata su cinque righe, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integrale ma restaurata. Scrittura maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio uniforme.

*S(an)c(tu)s / loh(ann)es / Ba/pti/sta*

Integrazione secondo BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r.

8b - Allineata su tre righe, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integrale. Scrittura maiuscola gotica.

*S(an)c(tu)s / Pet/rus*

8c - Allineata su tre righe, secondo un andamento rettilineo regolare. Integrale. Lettere nere su fondo oro. Scrittura maiuscola gotica.

*S(an)c(tu)s / Andr/eas*

La posizione dell'iscrizione rende oggi impossibile un esame autoptico; trascrizione da De Rossi 1899, tav. XXXII.

8d - Iscrizione perduta.

*S(an)c(tu)s Matthias*

Trascrizione in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII.

9 - Iscrizione esegetica, disposta nel rolo tenuto dalla mano sinistra di san Pietro, allineata su cinque righe non segnate. Lettere rosse su fondo bianco. Integrale. Scrittura in alfabeto misto, maiuscola gotica latina e maiuscola greca. Fonte del testo: *Mt* 16, 16.

*Tu es / Cr(istÒ)j / fili(us) Dei / vivi*

11

10 - Iscrizione esegetica, disposta nel rolo tenuto da sant'Andrea. Perduta. Fonte del testo: *Gv* 1, 41.

*Invenim[us] messiam q(uo)d e[st] i(n)t(er)p(re)tatu(m) Chr(istu)s*

Trascrizione in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r, ma *invenimus* poi corretto in *invenim?*; De Rossi 1899, tav. XXXII.

11 - Iscrizione esegetica, disposta nel rolo tenuto da san Mattia. Perduta. Fonte del testo: *Symbolum Apostolicum*.

*C(arnis) resurrectione(m) <et> vita(m) futuri s(ae)c(u)li*

Trascrizione in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1988, tav. XXXII.

REGISTRO INFERIORE

APPARIZIONE DELLA VERGINE A PAPA LIBERIO

12 - Iscrizione esegetica, disposta nel margine inferiore dell'area figurata, in una cornice rettangolare, allineata su un rigo secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate e contornate di nero su fondo rosso. Mutila e restaurata. Scrittura maiuscola gotica. Il testo è in versi esametrici.

*V(ir)go M(ari)a app(ar)uit p(a)p(a)e Lib(er)io dice(n)s fac m(ih)i ecc(lesi)am i(n) mo(n)te sup(er)ragio sic(ut) nix i(n)dicat*

Integrazioni in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; BAV, Vat. lat. 6781, f. 151; De Rossi 1899, tav. XXXII. BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r: *sup(er)ag* depennato con doppia barratura.

13 - Iscrizione identificativa, disposta in alto al centro del riquadro, ai lati del capo della Vergine, allineata su un rigo, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere blu scuro su fondo oro. Mutila e restaurata. Scrittura in alfabeto greco.

*M(α)τ(η)ρ(ς) | | Q(ε)ο(λ)ᾶ*

APPARIZIONE DELLA VERGINE A GIOVANNI

14 - Iscrizione esegetica, disposta nel margine inferiore dell'area figurata, in una cornice rettangolare, allineata su un rigo secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate e contornate di nero su fondo rosso. Integrale. Scrittura maiuscola gotica.

*μ Q(ua)n(do) eade(m) nocte app(ar)uit loh(ann)i pat(r)icio idem dice(n)s nonis Augusti*

*Qu(ando)*, BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r.

GIOVANNI RICEVUTO DAL PAPA

15 - Iscrizione esegetica, disposta nel margine inferiore dell'area figurata, in una cornice rettangolare, allineata su un rigo secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate e contornate di nero su fondo rosso. Integrale ma restaurata. Scrittura maiuscola gotica.

*Qu(i) loh(an)ne)s pat(ri)us ivit a^d papa(m) Lib(er)iu(m) p(ro) visio(n)e qua(m) viderat*

PAPA LIBERIO ACCOMPAGNATO DA GIOVANNI  
DELINEA SULLA NEVE LA PIANTA DELLA BASILICA

12 16 - Due iscrizioni identificative, disposte in alto al centro del

riquadro, sopra le teste di Cristo e della Vergine, allineate su un rigo secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere dorate su fondo rosso. Integre ma di restauro. Scrittura in alfabeto greco.

16a - A sinistra: £ I(esu)j Cr(istò)j ☩

*XP OI* corretto in *IC XP*.

16b - A destra: M(»t)h(r) Q(eo)à

17 - Iscrizione identificativa, disposta sotto la metà a destra dell'area figurata, in un'area grafica delimitata, allineata su un rigo secondo un andamento rettilineo obliquo e regolare. Lettere nere su fondo bianco. Mutila. Scrittura maiuscola gotica.

*(Con)gregat(i)o óivís*

Integrazioni in base a BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII.

18 - Iscrizione esegetica, disposta nel margine inferiore dell'area figurata, in una cornice rettangolare, allineata su quattro righe secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate e

contornate di nero su fondo rosso. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

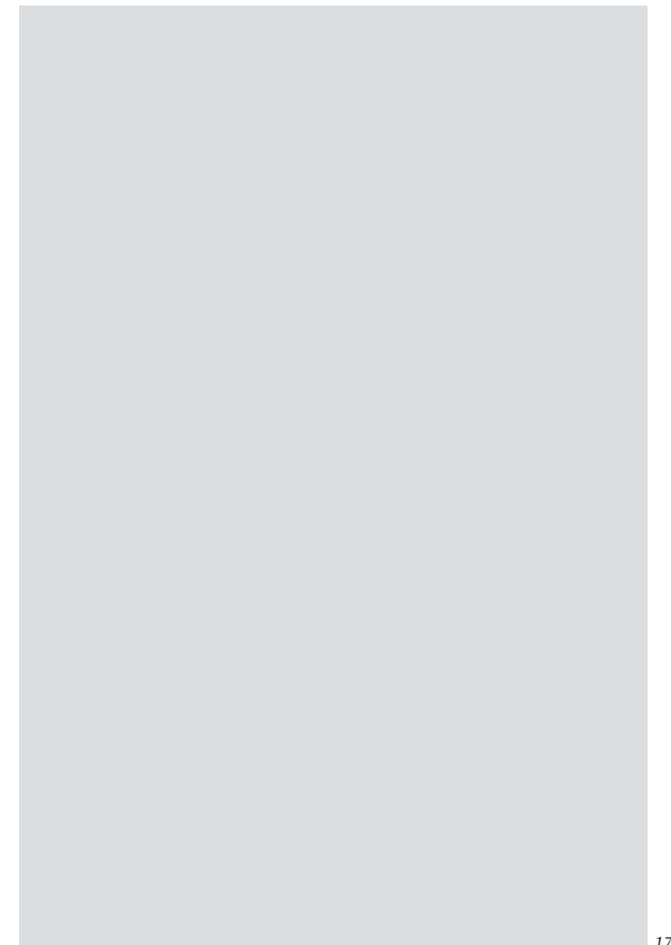
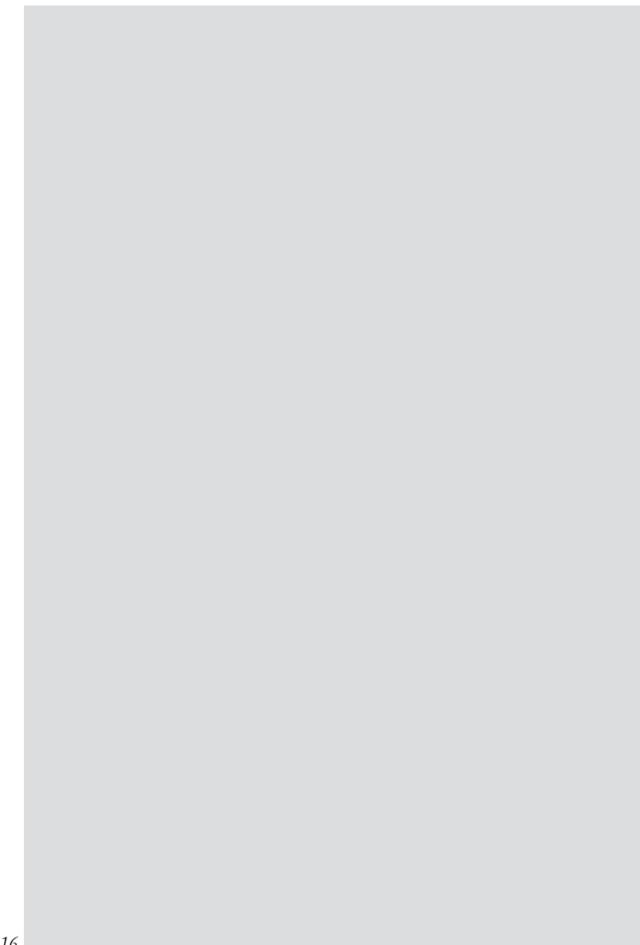
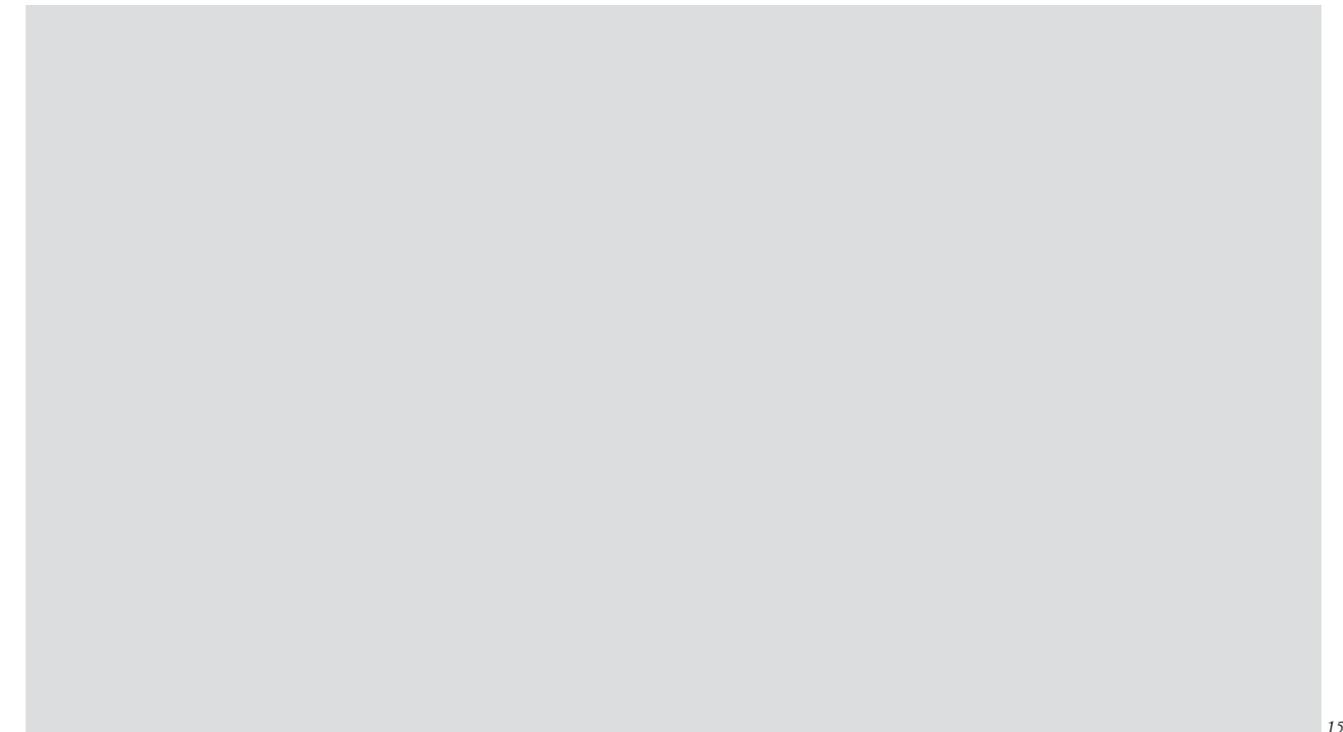
*μ Qu(ando) / p(a)p(a) / et / loh(ann)es pat(ritius) cu(m) cl(e)ro <et> pop(ul)orom(ano) Ennive dea fbat(um) inven(ientes) / locum fodere voleba(n)t et te(rr)a p(er) se ap(er)t(a) est*

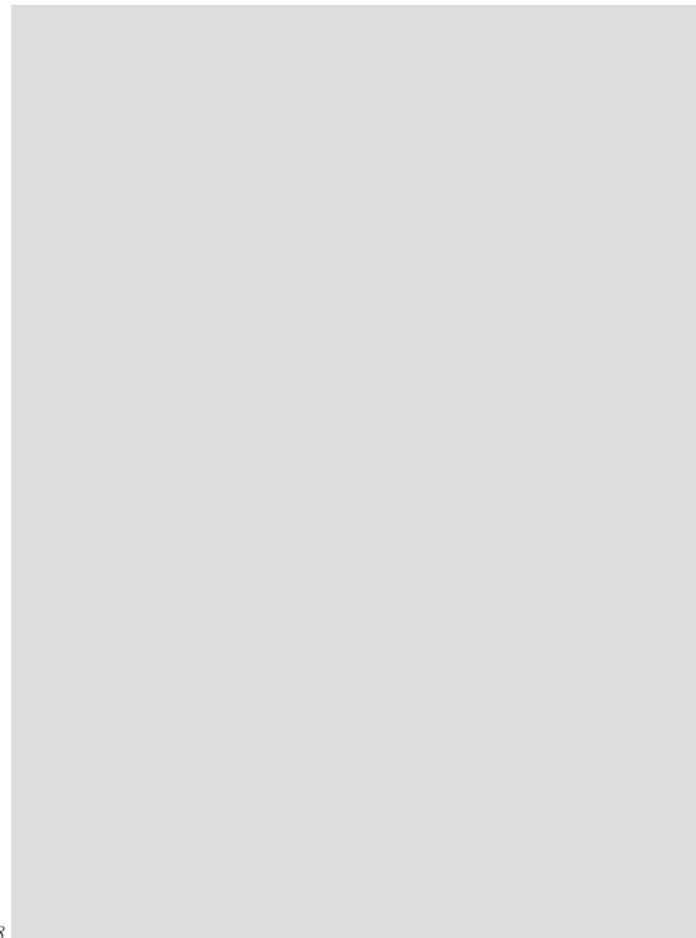
r.4. *r* emendato con *n = nive*, BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII. *Bea* emendato con *lba = dealbat(um)*, BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; De Rossi 1899, tav. XXXII. *V(---)IRVER* sostituito e integrato secondo De Rossi 1899, tav. XXXII.

(S. Ric.)

*Note critiche*

Nessuno studio è possibile sul mosaico di Santa Maggiore, che non parta dalle condizioni conservative dell'opera, critiche e complesse come forse in nessun altro caso medievale romano. L'analisi visiva, fino ad oggi condotta in modo sostanzialmente approssimativo, è stata qui corroborata dalla nuova serie di fotografie, e soprattutto dallo studio dei documenti – dettagliatissimi, anche se mai del tutto esaustivi – del restauro degli anni 1824-1830 (*Int. cons.*): la prima tranche sul registro basso, tra il settembre 1824 e il giugno





1826, la seconda tra l'aprile 1829 e l'agosto 1830 sul registro alto. Altri interventi di riparazione e integrazione sono ipotizzabili, in particolare in concomitanza con la costruzione della Loggia delle Benedizioni, realizzata da Ferdinando Fuga negli anni 1741-1743 e costata 82.232 scudi; ma i relativi documenti, anch'essi studiati in questa occasione (*Int. cons.*; Calò 2013) non segnalano alcun intervento sul mosaico, tra gli operai impiegati non fanno alcuna menzione dell'impiego di mosaicisti; e specificano come i muri della loggia siano stati realizzati lasciando un'intercapedine verso la vecchia parete della basilica (su Fuga e il progetto per la facciata, Schlimme 1999-2002, Kieven 2000, Ganz 2003, Stephan 2013). Fuga condivideva le preoccupazioni conservative di Benedetto XIV, e i suoi disegni e progetti (Matthiae 1952, Bianchi 1955, Kieven 1988) mostrano il suo esperire le varie possibilità progettuali, sempre mediando tra le nuove idee e il rispetto dell'opera musiva esistente. Ad eccezione quindi della distruzione delle parti musive alle estremità laterali e nei due punti in cui la loggia è entrata nel mosaico – e qui cade la questione della figura, o delle figure dei committenti, per cui si veda più avanti – e di qualche necessaria stuccatura e riparazione specie ai relativi attacchi, possiamo dunque credere che gli operai settecenteschi non abbiano radicalmente toccato il mosaico. Quanto a precedenti interventi, quattrocenteschi, talvolta evocati nella letteratura sulla basilica (Matthiae 1966 [1988], 207; Id. 1967, 382, circa la Vergine del *Sogno di Liberio*), non so da dove provenga la notizia, che mi pare frutto di impressioni visive; non li vedo sulla pelle dell'opera; non so nemmeno a quale occasione si possano riallacciare, e se mai esistiti, furono certo spazzati via da quelli devastanti ottocenteschi. Nel corso del tempo, furono certamente eseguite integrazioni a

tempera per rammendare le lacune menzionate nei documenti citati, e programmaticamente eliminate nell'Ottocento quando il metodo scelto fu senza alternative quello della reintegrazione musiva. Sulla base di tutte queste informazioni, dei documenti dell'ASR e di quelli dell'AFSP (*Int. cons.*) possiamo dire quanto segue. Il registro alto può essere considerato, se non intatto, almeno in condizioni piuttosto buone. Dall'aprile 1829 all'agosto 1830 i mosaicisti Nicola Roccheggiani e Gaetano Ruspi (aiutati da Carlo Garelli, Gabriele Toscani, Filippo Marini, Francesco Fantuzzi, sistematicamente attivi nei restauri diretti da Camuccini: Giacomini 2005) rifanno integralmente il fregio alto a girali e la 'fascia con gioie', cioè la cornice rossa con decorazioni tipo pietre preziose: l'insistenza e la durata dell'intervento sono tali, che i fregi in questione devono essere considerati totalmente rinnovati. Le altre parti rifatte sono, sinteticamente, le seguenti: 1) la maggior parte della testa e del corpo dell'angelo in alto a destra, fino alla mandorla [2], per riparare una vasta crepa il cui tragitto è visibile ancora oggi nel rappezzo 2) i turiboli degli angeli in alto, e i candelabri degli angeli inginocchiati, incluse le mani di quello a sinistra e il piede presso la loggia di quello a destra; il ginocchio destro dell'angelo in ginocchio a destra è menzionato solo nei documenti dell'AFSP, ma mi pare sicuramente spurio [2]; 3) ambiguamente, si indica una parte del 'globo', direi quindi della mandorla, e della scritta, che deduco siano le originarie lettere OPUS, palesemente mal rifatte [2]; il danno è in probabile rapporto con la summenzionata crepa nell'angelo; 4) parte del manto del san Giacomo, il suo piede sinistro e parecchi aggiusti nella testa della soprastante Aquila, incluse un po' di nuvole fiammeggianti [3, 7]; 5) parecchie parti della veste e della gamba di san Pietro, e una parte molto consistente della

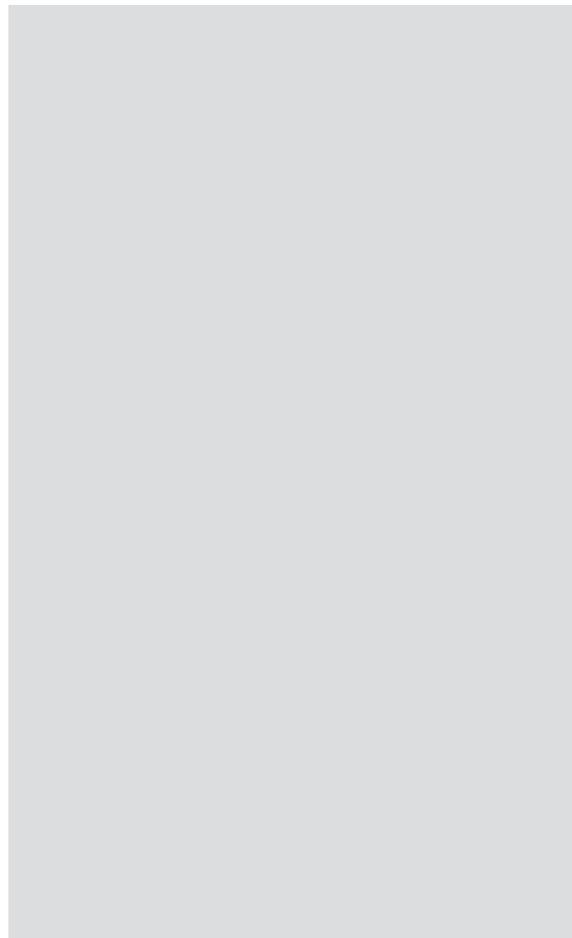


figura di sant'Andrea, che deve considerarsi ormai in larga parte perduta; inoltre parecchie parti di «terreno» vicino a san Pietro, in particolare il cespuglio ad anfora che non ha nulla a che fare con la bella vegetazione originaria [5]; 6) sono costantemente ma imprecisamente attestati piccoli rappezzi («ritocchi», «chiusura di buchi») specialmente nel simbolo di Matteo [9] e in quello di Luca [10], negli angeli inginocchiati [2], e frequenti integrazioni nel fondo oro: ma l'estensione di questi interventi è piuttosto limitata (1 o 2 palmi in un'intera lista mensile, talvolta anche meno). Sembra quasi del tutto esente da rifacimenti la figura della Vergine [2], che infatti appare splendida, ad eccezione di un rappezzo nella «veste» dell'estensione di un palmo e mezzo, da individuarsi attorno alla parte bassa della striscia azzurra, che si conclude in modo non logico. Gli stati di avanzamento firmati ogni mese da Michele Keck (che però muore nel 1825; nel 1830 l'architetto Giuseppe Marini svolge all'incirca le sue funzioni) e presentati al cardinale camerlengo da Vincenzo Camuccini erano probabilmente qua e là un po' generici e riassuntivi, ma quanto emerge dai documenti coincide con quanto gli occhi possono osservare e le nuove fotografie di Domenico Ventura testimoniare: il grosso del registro alto, firmato da Filippo Rusuti, è un'opera relativamente ben conservata – forse da sempre meglio protetta dall'incurvatura del cavetto nonché dalla difficoltà di raggiungerla – e ancora molto leggibile.

Ben diversa è la condizione del registro basso con le storie della *Fondazione della Basilica*, per il quale si fa prima ad elencare le poche zone forse non del tutto devastate. È il primo su cui si lavora, certo in ordine al Giubileo del 1825. Dal settembre 1824 al giugno 1826, Nicola Roccheggiani, Gaetano Ruspi e i loro aiuti rifanno a pezzi successivi tutti i riquadri, limitandosi un po' solo nell'ultimo, il *Miracolo della Neve* [14], almeno a giudicare da quanto dicono gli occhi e gli stati di avanzamento del lavoro, presentati da Keck e Camuccini con la solita cadenza mensile. Le liste degli interventi sono a volte un po' ripetitive, come se in alcuni punti si tornasse a più riprese, ma sono esplicite nell'indicare le dimensioni dei rappezzi, spessissimo zone vaste fino a 25 o 30 palmi ognuna. La tecnica di rifacimento palesemente rispetta il dettato iconografico

e compositivo, pur certo aggiungendo e variando in particolare nelle architetture che ne risultano spesso illogiche. I mosaicisti fanno costante riferimento alle figure esistenti (e ai fondi oro), ma non viene specificato con quale sistema le parti da rifare vengano eseguite, se usando le stesse tessere e risituandole più o meno lì da dove erano state prese, o usandone di nuove (di certo, nel caso di lacune), ma le definizioni solo iconografiche («testa e veste del pontefice», «teste e ali dei cherubini») si alternano ad altre più esplicite (nel *Miracolo della Neve*: «rinnovata quasi del tutto la testa del Salvatore e la mano destra»). Gli unici brani che non sono menzionati nei documenti, e che anche all'analisi visiva appaiono relativamente leggibili, sono, nell'ordine dei riquadri: 1) nel *Sogno del patrizio Giovanni*, il corpo del Bambino [12] e il personaggio addormentato in verde che si affaccia nel cubicolo [15]; 2) nel riquadro successivo, la figura del giovane scudiero in verde nel varco della porta [16]; 3) nel *Miracolo della Neve*, la Vergine nel clipeo [17] (tuttavia qua e là integrata), le figure delle donne [18] e dei chierici [20] del corteo, e forse in parte anche le figure dei due bambini [14].

Nel 1829 si reinterveniva anche nel registro basso per limitati rifacimenti di parti ancora non a posto, e per il fregio dello zoccolo, dipinto a tempera e quindi già post-medievale, che fu rifatto a mosaico come anche gli stemmi Colonna e gli altri elementi presso il rosone centrale, dove le mitre cardinalizie accanto agli emblemi Colonna sono attestate solo dal disegno di Edimburgo e non da tutto il resto dei disegni e incisioni cinque-sei-settecenteschi (*Doc. vis*). Un ulteriore intervento fu eseguito infine nel 1941-42, limitato al consolidamento di alcune zone musive del cavetto tramite iniezioni di malta liquida, e preceduto dall'esecuzione di quattro calchi di grande bellezza e dettaglio, che non registrano la calcificazione delle malte, oggi così vistosa appunto nel volto del Cristo.

Rusuti, quindi, firma a Roma un'unica opera, in luogo alto e poco visibile; al più tardi nel 1304, ma forse già entro il 1301, lascia Roma e va in Francia al servizio di Filippo il Bello (Romano 2016b). Non si sa se egli abbia avuto precedenti contatti con il *milieu* francese e con la corte, ma il ruolo di personaggi come Bérenger Frédol è stato di recente rimesso in evidenza da chi scrive (*ibid.*). Il mosaico

nel Settecento viene reso largamente invisibile; di Rusuti si perde memoria, ed egli diviene un personaggio di secondo piano, minore rispetto a Torriti e Cavallini come già in Toesca (1904, 316) che lo definisce «rozzo» e poi con Guglielmo Matthiae (1966 [1988], 1967, 1972) che celebra Pietro Cavallini quale alternativa romana alle gerarchie fiorentine vasariane. Più tardi, è a Luciano Bellosi (1983, 1985) che si deve il tentativo di una più ampia lettura del suo profilo d'artista, con un tentativo di 'catalogo'. La discrepanza stilistica fra i due registri è stata sistematicamente rilevata dalla critica, che ha considerato tradizionalmente torritian-cavalliniana la maniera delle figure alte, e ha indicato gli elementi 'assisiati', solidali alla fase del Maestro di Isacco e delle prime storie francescane, delle storie della *Fondazione* (specialmente Gardner 1973c e Bellosi 1983 e 1985). Matthiae e Tomei (1996a, 52 nota 46) insistono anche molto sulla diversità delle tessere tra i due registri, più piccole sopra e più grosse sotto, e Tomei sottolinea la presenza della cornicetta in travertino che separa i due registri e che considera un chiaro segno di interruzione tra i due cantieri, giacché sarebbe stata eseguita per garantire al mosaico del cavetto una base d'appoggio, in assenza di strati musivi inferiori. Rilevando il divario stilistico – in cui si dà poco valore al differente statuto dei due registri, narrativo in basso, iconico in alto, e quindi ai relativi modelli, obbliganti soprattutto per le figure stanti del cavetto – viene sempre tirato in ballo il cenno di Vasari, che senza menzionare Rusuti vuole Gaddo Gaddi al lavoro nel registro basso, dove avrebbe 'migliorato' la maniera greca, si suppone, del registro alto.

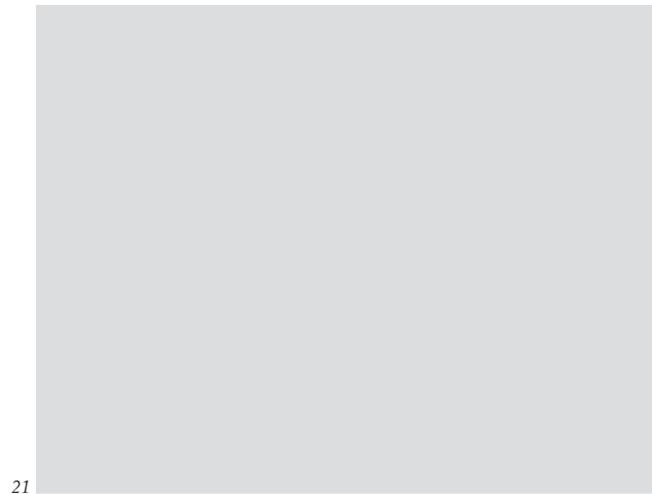
La somma di tutti questi elementi ha dato luogo a soluzioni tra loro molto disparate, che tentano anche di armonizzare i complessi dati storici interni al cantiere liberiano e alla committenza Colonna. Spesso, quindi, si ritiene che il mosaico liberiano sia il frutto di due fasi distinte, la prima anteriore alla disgrazia dei cardinali Colonna nel 1297, l'altra successiva alla loro riabilitazione dopo il 1306, e prima della partenza di Giacomo Colonna per Avignone l'8 settembre 1310 (Tomei 1983, 1991, 1996a, Bertelli 1989, Pace 1996 e 2016, Thuno 1996). Oppure si pensa a un cantiere unico entro il 1297 (Gardner 1973c), variamente argomentando la questione dello stile ma usando le soluzioni compositive delle storie quale riflesso di quelle assisiati – Maestro d'Isacco e storie francescane – e quindi quale loro utile *ante quem* (specialmente Bellosi 1983 e 1985). Di rado è evocata la possibilità che Rusuti abbia abbandonato il cantiere prima di finirlo, lasciando disegni e progetti realizzati poi con meno abilità dai suoi aiuti tecnico e stilisticamente meno dotati che potrebbero averlo comunque concluso entro il 1297; un'ulteriore soluzione, cioè la datazione dell'intero mosaico a dopo il 1306 (suggerita da Oakeshott 1967, Matthiae 1967, Wollesen 1998 e Dietl 2009) si scontra con il fatto che Rusuti non sembra esser più tornato dalla Francia, dove almeno dal 1304 godeva del ruolo di *pictor regis*.

Non prendere una decisione definitiva in questa sede, e preferire ancora un'attitudine analitica dei difficilissimi dati di fatto, non deve suonare atto di vigliaccheria scientifica. Il registro delle storie in pratica non esiste più. Tra gli argomenti 'tecnici', quello della dimensione delle tessere, più grosse in basso, mi sembra non consideri il fatto che esse sono tutte, o quasi, ottocentesche, e che i mosaicisti dello Studio Vaticano per le opere 'monumentali' appunto usavano tessere grosse, ritenendole coerenti con la tradizione romana (Giacomini 2005, 128). Quanto alla cornice di travertino, non riesco ad assegnarle un così grande e dirimente valore, e mi pare uno stratagemma di cantiere, spiegabile in modi molto più neutri, anche pensando che in ogni caso il passaggio dal cavetto alla parete rettilinea deve aver implicato un cambio di impalcature, e quindi una pausa. Il paesaggio che si disegna con l'ipotesi dell'interruzione ha a mio avviso qualche problema logico, in primo luogo perché presuppone una perfetta coincidenza dell'ultimazione del cavetto con la crisi Colonna; e poi, in via più generale, per qualche mio scetticismo circa lo spezzettamento dei cantieri in più fasi, con il rinnovato bisogno di costruire ponteggi in luoghi visibili e anche scomodi come la parete sopra il portico;

nonché per il fatto che come si è spesso rilevato (soprattutto Gardner 1973c) non si capisce allora perché, ripreso il cantiere nel Trecento, quello del transetto (→ c) non sia mai stato completato. È peraltro chiaro ai miei occhi che – in ogni caso – la facciata fu il frutto di un programma unitario: che sia stato eseguito d'un fiato, o in due tappe, è d'obbligo apprezzarne l'idea complessiva, in cui il registro soprannaturale a fondo oro sovrasta l'organismo di finta architettura che contiene la 'storia', in modo certamente analogo a come la galleria/passarella, che ad Assisi contiene le tangibili e familiari storie di san Francesco, costituisce un solido finto zoccolo sotto le fasce testamentarie sovrastanti.

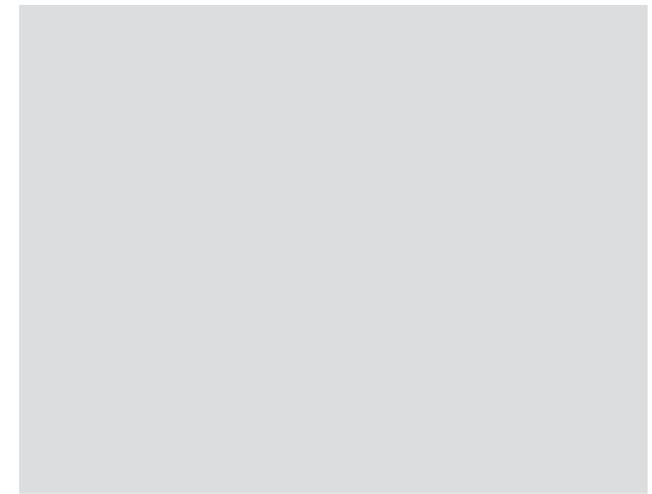
C'è poi una questione cruciale, che si pone oggi in modo certamente diverso rispetto agli anni Sessanta di Matthiae, ma anche agli Ottanta di Bellosi. Infatti, affermare oggi la precocità del cantiere di Assisi appare dato, almeno per ora, acquisito: per parte mia, non dubito che il progetto pittorico della navata sia stato avviato da Niccolò IV, e che quindi la data delle storie di Isacco e del ciclo francescano vada contenuta più o meno entro il suo pontificato (Bellosi 1985). Ma credo che oggi vada posta in modo già diverso la domanda del rapporto tra la cultura romana e il giovane Giotto: la centralità del cantiere di Assisi, concetto giusto e carissimo a Bellosi, non può essere intesa a senso unico, e non si comprende se non alla luce di un possente travaso di cultura figurativa romana, antica e medievale, nel laboratorio francescano, tanto più se si pensa all'identità del papa committente e – secondo recenti proposte (Cooper-Robson 2013) – alle allusioni, forse anche a qualche forma di implicazione Colonna anche ad Assisi. La fascia del cavetto è firmata da Rusuti con un'autocoscienza e certo un'intenzione devozionale che non ha eguali né nelle firme di Torriti né in quella (se c'era) di Cavallini a Santa Maria in Trastevere (Romano 2016b; → 24). Le sue figure hanno una monumentalità e una volumetria diverse da quelle cavalliniane e torritiane; sembrano forse già coscienti delle formule giottesche, si veda per esempio il san Paolo. Certo affini al migliore Cavallini sono brani come l'intatta Vergine [3] (che peraltro ha una gemella meno conservata nella Maria del *Miracolo della Neve* [12]), mentre più simili a Torriti sono gli elegantissimi angeli inginocchiati [2] e in certa misura l'*Angelo* di Matteo [9]. Ma tutto questo costruisce un vasto bacino di stile e linguaggio nella Roma di fine Duecento, e non fa di Rusuti un imitatore di Cavallini o di Torriti, così come aveva già capito attorno al 1630 l'acuto e, in questo, isolatissimo Mancini (ante 1630 [1956-1957], I, 169-170). Il nesso con il cantiere del Sancta Sanctorum (Matthiae 1966 [1988] e 1972) non è da scartarsi, ancorché non si possa risolvere in termini di diretta partecipazione di Rusuti, e forte è anche la vicinanza del Cristo liberiano a quello della *Creazione* di Assisi che Bologna (1962 e 1969) direttamente gli attribuiva, e Kessler e Zacharias (2000) riconducono al tipo 'locale' dell'Acheropita. Ambedue i riferimenti servono a mio avviso a costituire a Rusuti una culla di formazione nel corso degli anni Ottanta del secolo e – questo sì – a Torriti, verosimilmente più anziano (come, di nuovo, aveva capito Mancini), un ruolo cruciale nella Roma pontificia; laddove, tecnicamente parlando, Rusuti sembra non aver assolutamente nulla da invidiare al Cavallini mosaicista e da lui si distanzia per concezioni cromatiche e realizzazioni volumetriche.

Rispetto a questi monumenti di pittura romana, gli elementi che si intravedono nel devastato tessuto delle storie liberiane parlano invece con maggiore chiarezza dell'esatto momento in cui le *Storie di Isacco* e le prime storie francescane rivoluzionano il mondo figurativo occidentale. L'idea stessa del registro inferiore contenuto in un finto spazio architettonico costituisce certo una riflessione sul tradizionale illusionismo narrativo della pittura medievale romana (Kessler 1989a e b, Romano 2000a e 2008a) ma è organizzata secondo i nuovi svolgimenti del ciclo francescano assisiato. Le architetture all'interno delle scene sono state straziate e rovinata, ma i mosaicisti non le hanno totalmente reinventate, solo guastate e mal comprese; gli schizzi pur sommari di Lafréry [21], Edimburgo [22] e Fuga [23] mostrano che grosso modo la

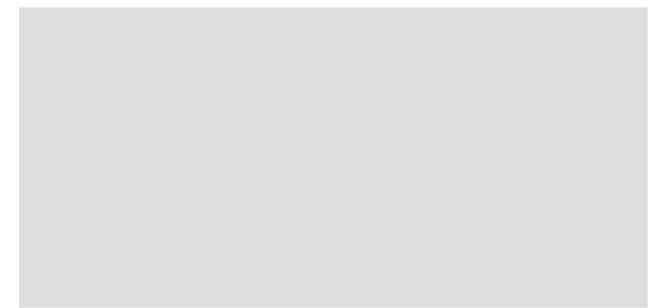


21

composizione è ancora oggi riconoscibile. I tre primi riquadri sono concepiti in modo affine – ma più complicato – alle *Storie di Isacco*, con uno spazio architettonicamente complesso che occupa quasi tutta l'estensione del riquadro, con spazi collaterali, con varchi da cui passano le persone [13, 16], e persino il divano presso il letto del patrizio Giovanni [12] è assolutamente simile a quello balaustrato di Isacco: la moltiplicazione dei corpi di fabbrica come nel Secondo Stile romano (Gardner 1973 a) è un punto nodale del cantiere assisiato (Romano 2008), attestato a Roma anche all'Aracoli (→ 21, → 22). In via più generale, ma anche concettualmente più rilevante, appaiono in queste scene almeno due principi di ordine scenotecnico e narrativo che sono alla base anche delle storie di Isacco e di quelle francescane. Il primo è la riconoscibilità delle architetture e dei personaggi come guida trasversale all'intero ciclo: qui, i due palazzi pontifici [11, 13] sono connotati come insiemi 'gotici', sorprendentemente moderni, mentre la casa patrizia di Giovanni [12] è anticheggiante, con architravi e cassettoni; si veda anche come la figura di Giovanni sia sempre vestita allo stesso modo e facilmente identificabile. Il secondo, per quel che se ne può ancora sbirciare, è l'apparizione di personaggi del tutto marginali alla storia e anzi inesistenti nel testo, che vengono dotati di grande presenza figurale, connotati da espressioni assortite, e sembrano indirizzarsi non tanto alla scena, ma allo sguardo dell'osservatore, divenendo richiami di 'attenzione' (Gaston 1985): così l'ancella nella seconda scena di Isacco, così lo scudiero in verde [16] nella terza scena musiva, che blandamente regge le rosee briglie del cavallo ed è situato nel varco della stanza così come il Giacobbe assisiato fuggente dal luogo dell'*Inganno* (Romano 2008a); una delle donne che assiste al *Miracolo della Neve* [18] ha uno sguardo acuto che fa forse pensare alla Rebecca assisiata e anche i due bambini vicino a lei [20] sembrano simili a quelli della *Rinuncia ai Beni* di Assisi. Ad Assisi, il *Sogno di Innocenzo III*, l'*Approvazione della Regola*, la *Visione del Carro di Fuoco*, tutte mostrano forti punti di tangenza con le architetture del mosaico, il cui elaborato palazzo pontificio [11, 13] mi pare confrontabile a quello della *Predica davanti a Onorio III*. Invece, per quanto si può giudicare, mi pare che i tipi delle architetture mai arrivino alle soluzioni usate negli affreschi della cappella di San Nicola, che ho datato attorno al 1300 (Romano 2010). Sembrerebbe insomma che i riferimenti alla cultura viva di Assisi siano assolutamente circoscritti a un momento preciso di quel cantiere; ci si deve chiedere se avrebbero senso dopo il 1306, ripresi da un gruppo di mosaicisti in una Roma sostanzialmente indifferente all'esistenza di Giotto (cfr. Introduzione), a una data in cui anche Firenze, e Giotto stesso, parlavano ormai un linguaggio già diversamente sviluppato. Il giudizio definitivo – che come si è detto, ci sembra più saggio



22



23

almeno in parte arrestare davanti alla sparizione del testo pittorico delle storie della *Fondazione* – deve insomma anche riflettere sulla possibilità di compresenza di due gamme di elementi stilistici, di modelli, di soluzioni compositive tra fascia alta e fascia bassa del mosaico; e sul 'primato' tra Roma e Assisi, un tema che ci appare oggi superato in favore di una visione più ampia, e mobile, di artisti e committenti nei centri artistici dell'Italia centrale. Rimane da discutere un aspetto cui si è già fatta allusione, quello del programma iconografico, come si è detto a nostro avviso concepito unitariamente in sede di redazione del generale progetto per il rinnovamento della basilica. Se fosse esistito già qualcosa sulla facciata che Niccolò IV fece modificare (CBCR 1971, III), e se vi fossero decorazioni musive come in precedenti casi cittadini, è interrogativo intrigante e anche legittimo, ma – per ora – senza risposta. L'idea del doppio registro coincidente con un doppio ordine iconico e narrativo è fin qui inesistente a Roma – forse con la parzialissima eccezione della prima facciata di San Pietro che tuttavia, alla fine del Duecento, era già stata modificata da Gregorio IX (Queijo, in *Corpus V* → 19) – poiché le facciate romane, quando istoriate, preferivano temi teofanici /escatologici, e sempre cristologici (San Pietro nella redazione allora visibile di Gregorio IX; già prima, San Bartolomeo all'Isola, Santa Maria Nova; escatologiche sono le Vergini folli e sagge di Santa Maria in Trastevere: Queijo, in *Corpus V* → 7 e 57; per il caso spinoso del Laterano, → 7 b; cfr. anche Piazza 2010). Una sfumatura escatologica è forse annessa alla figura del Cristo nella mandorla, che subito rinvia ai molti timpani delle facciate gotiche francesi, a cominciare da Chartres; peraltro, gli angeli inginocchiati con turiboli e incensieri davanti alla mandorla sono estranei alle iconografie del *Giudizio* o dell'*Ascensione* (cui si accordano invece i due in alto). Servono invece a inscenare un omaggio devozionale che fa pensare a oreficerie gotiche (Wollesen 1998), e provocano un'articolazione spaziale non nota finora a Roma, dove gli angeli

che escono dalla mandorla dell'*Ascensione* o del *Giudizio* non sono funzionali alla scansione dei piani della rappresentazione → 12). Il che certo dice che a Roma la cultura gotica francese era nota (Gardner 1975, 1990, 1992, 2013), ma anche è eloquente circa il tragitto di Rusuti e i suoi eventuali rapporti anche anteriori al trasferimento definitivo in Francia, e richiamo anche le mie osservazioni circa le somiglianze della firma di Rusuti con quella del ‘Gislebertus’ di Autun (Romano 2016b). Per un altro verso, è forse intrigante la somiglianza della facciata musiva ‘ritratta’ da Raffaello nell'*Incendio di Borgo*, con la fascia alta di quella liberiana: in genere ritenuto eco della facciata musiva di Santa Maria in Turri, lo schema con mandorla centrale e personaggi allineati sovrastanti dai simboli degli evangelisti mi pare però da essa molto distante e potrebbe invece riflettere l'impressione visiva avuta da Raffaello di fronte all'imponente e allora pienamente visibile mosaico liberiano.

Con il Cristo, che reca sul libro la scritta da Giov., 8:12 (*Iscr.* 6), la Vergine e il Battista compongono una *Deesis*, cui si aggiungono, presenza ufficialissima, Pietro e Paolo. Giacomo è scelta palesemente onomastica relativa a Giacomo Colonna; Andrea è figura molto presente nell'universo iconografico *circa* 1300 (nell'abside lateranense e nel polittico Stefaneschi → 7a, → 61), non solo quale fratello di Pietro ma anche quale fondatore della sede patriarcale di Costantinopoli, tema forte a fine Duecento attorno al problema della riunificazione delle Chiese. Mattia e Girolamo sono i santi della basilica (→ a, → 32), avvitati al mito fondatore delle reliquie del Presepe (De Blaauw 1987 [1994], 398-403; Saxer 2001). Le scritte attribuite ad ognuna delle figure, pur in parte prevedibili, hanno senza eccezione un senso fortemente cristologico e di professione di fede: il «*Mihi vive Christus*» di Paolo (*Fil.* 1, 21; *Iscr.* 3), e il «*Tu es Christus Filius Dei Vivi*» (*Mt.* 16, 16; *Iscr.* 9) di Pietro tornano anche nell'abside liberiana e in quella del Laterano (→ a, → 7a). Invece la scritta di Andrea, «*Invenim Messiam quod est interpretatur Christus*» (*Giov.* 1, 41; *Iscr.* 10), è diversa da quella del Laterano, ed è la frase che Andrea dice a Pietro, seguita dal commento di Giovanni: sigla il momento in cui Andrea, già seguace del Battista, riconosce il Cristo e porta Pietro da lui. Infine, il «*C(arnis) Resurrexione Vita Futuri Saeculis*» di Mattia è la citazione a lui costantemente attribuita nel Credo romano (*Iscr.* 11; Bühler 1953, Gordon 1965), tanto più rilevante in quanto Mattia, in basilica, è presente in rapporto alle reliquie del Presepe (→ a, → 32), mentre qui ‘parla’ come membro, ‘l'ultimo arrivato’, del collegio apostolico, unico caso nella sua iconografia (Lechner, in *LCI* 1968, I, 606). Se si presta fede al prezioso manoscritto barberiniano, san Girolamo e il Battista non avevano alcun cartiglio; attestata frammentaria dal barberiniano e poi letta anche da De Rossi, la scritta sul libro della Vergine, «*Magnificat anima mea Dominum*» (*Iscr.* 4), è invece molto significativa, essendo l'*incipit* del *Magnificat*, il canto della liturgia romana: il versetto è derivato da Luca, 1:46, subito successivo alla Visitazione, *exemplum* di Carità. La volontà di presentare Maria quale personaggio cristologico, secondo l'intera tradizione della Chiesa romana, non è dunque smentita, e anche la Vergine entra nel coro dell'affermazione della verità del Cristo vivo.

Il tema della *Fondazione* situato in facciata appare estremamente innovatore anche nel contesto largo dell'Europa medievale. Integra di fatto l'altra faccia del mito di fondazione, quella attinente alle reliquie del Presepe e ai suoi dioscuri Girolamo e Mattia, che è dispiegata all'interno, attorno al tema dell'iconografia mariana nell'abside (→ a) e celebrata dal Presepe arnolfiano (Pomarici 1988 e 2006); nel cavetto i santi ricompaiono, garantendo continuità e coerenza al programma. Le storie del *Miracolo della Neve* invece vanno in facciata perché fin dall'origine costituiscono un evento pubblico, come tale ogni anno rinnovato fino ad oggi. Giacomo Colonna e, suppongo, Niccolò IV compiono così un'operazione ambiziosa: il tema appare esplicito a partire dal primo quarto del

XIII secolo, negli Uffici liberiani, nella Festa istituita nel 1223 da Onorio III, e la leggenda è raccolta da Bartolomeo da Trento (Van Dijk 1955, 454; Saxer 2001, 544-559), ma la dignità conferita dai mosaici è enorme e deliberata. Santa Maria Maggiore, chiesa ‘senza reliquie’, ora riceve una presentazione elaboratissima, che include aspetti devozionali e agiografici, e in facciata rivela un desiderio di ‘storicizzazione’ di cui in Europa il caso di Naumburg, per esempio, è rivelatore (Sauerländer 1979; Cremer 1998).

In questo quadro, tanto più significativa diviene la presenza del, o dei committenti. Giacomo Colonna ha già grandissimo risalto nell'abside, insieme al papa. In facciata, il manoscritto barberiniano testimonia la scritta poi distrutta da Fuga, «*Dominus Iacobus De Colupna Cardinalis*», nella sequenza situata tra la Vergine e la mandorla di Cristo (*Iscr.* 2). Nessuna traccia di un'altra iscrizione con il nome di Pietro Colonna, e siamo ben prima dei restauri sette e ottocenteschi. Panvinio, da parte sua (ante 1568, BAV, Vat. lat. 6781, f. 151), aveva menzionato due cardinali, Giacomo e «*Johannes*»: confusione con il fratello di Giacomo, il senatore Giovanni? La documentazione visiva da noi raccolta complica di fatto il giudizio. Ciacconio (1590 ca., BAV, Vat. lat. 5408, ff. 21v-22r; *Doc. vis.*) disegna in modo sommario e non registra nessun offerente. All'inizio del Seicento, il disegno di Edimburgo [22] mette in scena due figure inginocchiate simmetriche, non attestando alcuna iscrizione relativa a Jacopo e registrando la presenza delle due mitre cardinalizie al di sopra dei piedi degli angeli inginocchiati, oggi non visibili nemmeno a destra, dove il piede è rifatto ma il fondo oro non sembrerebbe rinnovato. L'incisione tardo cinquecentesca di Lafréry, usata da De Angelis nel 1621 [21], situa un solo cardinale a destra della mandorla, senza scritte: trattandosi di incisione, si potrebbe immaginare un ribaltamento destra/sinistra. Wollesen (1998, 111) nota che nell'incisione (che lui studia in De Angelis), a sinistra della mandorla, lo spazio che doveva accogliere la figura del cardinale è stato grattato, come correggendo un errore; il testo di De Angelis (1621, 60) è piuttosto ambiguo, ed evoca addirittura una terza figura, quella dell'arciprete Pietro Colonna («*alter eorum*») per celebrare la famiglia, visto che tra l'altro il libro è dedicato al cardinale Girolamo Colonna, lo stesso che si occupa del mosaico dell'Aracoeli (→ 17). In un altro brano però De Angelis dice chiaramente, parlando di Giacomo, «*Hic anterioris templi partis, et absidis auctor fuit*» (*ibid.*, 32), mentre, subito dopo, non dice nulla di Pietro. Dei disegni di Fuga, il *Primo progetto* di collezione Lanciani non registra alcun cardinale né scritte, mentre il F.N. 13862 (1245) dell'ING di nuovo rappresenta un solo cardinale, sulla destra [23]. Fuga usava forse la ben nota incisione di Lafréry e De Angelis?

L'unica conclusione possibile è che mentre la presenza di Giacomo Colonna rimane indubitabile perché attestata dall'iscrizione, l'unica fonte visiva che attesti con certezza due figure di committenti è il disegno di Edimburgo, pur molto preciso e anche indipendente da Lafréry-De Angelis. Nel mosaico l'intervallo tra la mandorla e la Vergine è un po' più ampio che quello tra la mandorla e il Battista: peraltro la fascia non è perfettamente centrata, come appare anche dagli angeli inginocchiati, e prospetticamente non centrato è anche il sottostante fregio a mensole (ma questa goffaggine potrebbe esser colpa dei restauri ottocenteschi, che li rifecero senza risparmio). Lo spazio per il cardinale esiste quindi, a sinistra del Cristo, dove Giacomo veniva a trovarsi proprio accanto al suo santo eponimo. Pietro Colonna, se c'era, doveva trovarsi tra la mandorla e il Battista: ma in questo modo avrebbe avuto il ‘suo’ san Pietro più lontano, laddove la possibilità di sostituire per ragioni onomastiche il Battista con Pietro in una *Deesis* non era forse sconosciuta in quegli anni (→ 3) e avrebbe consentito di avvicinare donatore e santo eponimo. Tutto considerato, non è forse impossibile pensare che l'offerente sia stato solo uno, Giacomo Colonna, situato a sinistra della mandorla, e che Lafréry abbia ribaltato l'immagine nell'incisione, seguito poi da Fuga che si interessava al proprio progetto e non andò a osservare specificamente il mosaico, lavorando probabilmente

in studio sull'autorevole materiale grafico a disposizione; mentre il disegno di Edimburgo potrebbe aver ceduto alla tentazione della simmetria.

Solo, o accompagnato dal fratello, fu comunque Giacomo il grande protagonista del cantiere liberiano, nell'abside come al suo esterno, e in facciata. E con certezza egli deve essersi identificato nell'‘eroe’ della leggenda della Fondazione, il patrizio Giovanni che opera in stretta comunanza di intenti e sentimenti con il papa Liberio, così come lui fa con Niccolò IV: De Blaauw (2016) arriva anche a pensare che nel volto musivo del papa Liberio si celi un criptoritratto di Niccolò IV. Il pattern sarà ripreso e imitato più di un secolo dopo, quando sotto un altro papa Colonna, Martino V, il medesimo mito di fondazione sarà rappresentato nel grande polittico di Masolino e Masaccio (→ 123).

#### *Interventi conservativi e restauri*

1743-1750: Ferdinando Fuga costruisce la Loggia delle Benedizioni coprendo in parte i mosaici e distruggendo le figure di Girolamo e Mattia nel registro superiore, danneggiando le figure della Vergine e del Battista, e amputando i margini estremi delle scene narrative sottostanti (ASR, Camerale I, Fabbriche, b. 1555).

1824-1830: restauri diretti da Vincenzo Camuccini (*Note critiche*) (ASR, Camerlengato II, tit. IV, b.187; AFSP, Arm 64, A, pacco 1, ff. 453-498; AFSP, Arm 64, A, pacco 2, ff. 2-34).

1854-1855: danni al mosaico causati dall'occupazione francese e dalle truppe acquartierate a Santa Maria Maggiore. Nel giugno 1854 viene posta la questione, specificando che sono danneggiati i «rononi», le «croci», panneggi delle figure, e la «base»: lo «scandaglio» è di Costantino Rinaldi, la responsabilità è di Filippo Agricola, direttore dello Studio del Mosaico vaticano e accademico di San Luca. Si temporeggia e si discute il prezzo (lettera del ministro del 14 novembre), in particolare rilevando trattarsi del «restauro del restauro del 1826»; ma una lettera del 20 agosto 1855 attesta che l'intervento è stato compiuto, mosaicista Pietro Palesi (ASR, Camerlengato II, tit. IV, b. 377).

1941-42: consolidamento di alcune zone del cavetto tramite iniezioni di malta liquida, con realizzazione di calchi dei volti e busti del Cristo e di san Paolo, e dell'Angelo e dell'Aquila (*Doc. vis.*). L'intervento è diretto da Biagio Biagetti; la relazione di restauro è conservata nell'Archivio Storico dei Musei Vaticani, ed è in corso di pubblicazione nel quadro di un progetto di studio ed esposizione curato da Guido Cornini e Umberto Utro, con la collaborazione di Matteo Pola.

#### *Documentazione visiva*

Antoine Lafréry, incisione (1575), in Lafréry 1593 ca. [s.d.], tav. 103; Antoine Lafréry, incisione (1575), in De Angelis 1621, tav. V (tra le pp. 62 e 63); incisione, in Francino 1588, 10v; affresco (1588-1590), Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino; affresco (fine del XVI secolo), Palazzo del Quirinale; Alfonso Ciacconio, disegno acquarellato (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5407, f. 72, il papa Liberio con la vanga; copia del BAV, Vat. lat. 5407, f. 72, BAM, F 221 inf. 2, f. 6; Alfonso Ciacconio, disegno acquarellato (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5407, f. 68r, san Girolamo; copia del BAV, Vat. lat. 5407, f. 68r, BAM, F 221 inf. 1, f. 11; Alfonso Ciacconio, disegni acquarellati (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5408, ff. 21v-22r, insieme del cavetto; Nicolas van Aelst, incisione (1600), in Egger 1931, 26 fig. 9; Willelm van Nieulandt, *Veduta fantastica della piazza di Santa Maria Maggiore*, olio su tela (primi anni del XVII secolo), Groningen, Museum; disegno a sanguigna su carta (primi anni del XVII secolo, acquistato dal padre Resta nel 1704), Edinburgh, National Gallery of Scotland, D1051; Giovanni Maggi, incisione (1610 ca.), in Cichy 1959, tav 38; Ranuccio Semprevivo e Cesare Rossetti, affresco (1610), Palazzo del Quirinale, sala dei Parati Piemontesi, in San Mauro-Ghidoli 2006; Alo Giovannoli, incisione, in Giovannoli 1616, I, f.

17; incisione, in De Rossi 1645, 486; Jan Abrahamsz Beerstraaten, olio su tela (1661), Paris, Louvre, Département des peintures, inv. 1030 ; anonimo, olio su tela (prima metà del XVIII secolo), in De Gregori 1929, 512; Ferdinando Fuga, *Primo progetto per la facciata* (1735), BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.46.I, n. 5; Ferdinando Fuga, *Secondo progetto per la facciata* (1740), BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.46.I, n. 4; Ferdinando Fuga, *Progetto per la facciata*, disegno a penna seppia e bruno-grigio acquarellato in grigio-azzurro (1740-1741), ING, F.N. 13861 (1244), in Kieven 1988, cat. 50; Ferdinando Fuga, *Sezioni longitudinale e trasversale del portico*, disegno a penna seppia e bruno-grigio acquarellato in grigio-azzurro e rosa (1740-1741), ING, F.N. 13862 (1245), in Kieven 1988, cat. 51; Giovanni Paolo Pannini, olio su tela, Palazzo del Quirinale, Coffee-House; Johann Anton Ramboux (†1866), matita e guazzo su carta, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, inv. 183; cromolitografia, in De Rossi 1899, tav. XXXII; Henry Stevenson, disegno a matita (fine del XIX secolo), BAV, Vat. lat. 10553, f. 20r; incisione, in De Rossi s.d., tav. 2; Iozzi 1904, tavn. XIII-XVI; quattro calchi su gesso (1930-1940 ca.), Musei Vaticani, Reparto di Arte Bizantina e Medievale, volto di Cristo (inv. 25304), volto e busto del simbolo di Matteo (inv. 25311), volto e busto di San Paolo (inv. 25308), testa e ali dell'Aquila (inv. 25302); Karpp 1966, figg. 196-209.

#### *Fonti e descrizioni*

Rucellai 1457 [2013], 118; Panvinio (ante 1568), BAV, Vat. lat. 6781, f. 151 («*Supra porticum sunt picture de musivo facte a dominis Jacobo et Johanne [sic] de Columna cardinalibus...*»), in Biasiotti 1915, 20-37, sp. 21-22; Panvinio 1570 [it.], 304; Sirleto (1565-1585), BAV, Barb. lat. 5276, f. 117r; Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 1993, f. 68v; secondo-terzo decennio del XVII secolo, BCR, ms. 4168, inv. 27/2, in Dorati da Empoli 2001, 76; De Angelis 1621, 53, 60; BAV, Barb. lat. 2109, f. 143r; Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 169-170; Titi 1674-1763 [1987], I, 135; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 90-91; de Brosses 1739-1740 [1991], II, 971; Orlandi 1788, 368-369.

#### *Bibliografia*

Nibby 1838-1841, III, 384-385; Barbet de Jouy 1857, 118-123; Crowe-Cavalcaselle 1869-1874, I, 188-189; Forcella 1869-1884, XI, 7; Prost 1887; Strzygowski 1888, 180; Clausse 1893, 422-436; De Rossi 1899; Venturi 1907, 181; Taccone-Gallucci 1911, 82-83; Biasiotti 1915, 20-22; Van Marle 1923-1938, I, 480; Toesca 1927, 987, 1035; Lochoff 1937, 250-254; Armellini-Cecchelli 1942, I, 287-288; Cecchelli 1956, 43, 278, 293; Bologna 1960, 18-20; Bologna 1962, 120-122; Waetzoldt 1964, 49 cat. 433-437; Matthiae 1966 [1988], 203-208; Matthiae 1967, 381-384; Oakeshott 1967, 326-328; Bologna 1969a, 86, 132-135; Ragghianti 1969, 35; Matthiae 1972, 108; Gardner 1973b, 583-587; Gardner 1973c, 2-3, 22-41; Belting 1977, 103, 204, 224-225; Smart 1978, 26-27; Bellosi 1983, 131-133, 136; Bologna 1983, 339; Boskovits 1983, 299; Tomei 1983, 136, 358-360; Bellosi 1985, 17-25, 116-123, 143 nota 57, 145 nota 71; De Blaauw 1987 [1994], 364; Righetti Tosti-Croce 1987, 156-161; Gardner 1987; Gandolfo 1988, 322, 340, 345-346; Bertelli 1989, 99-107; Tomei 1991, 359-364; Ciardi Duprè Dal Poggetto 1991, 219-221; Romano 1992, 10, 29, 54-61, 107, 191-192; Pace 1996, 449-450; Paolini Sperduti 1996, 134, 136; Thunø 1996; Tomei 1996a, 18, 24-25, 30-31, 52 nota 46; Wollesen 1998, 105-132; Kessler-Zacharias 2000, 125-133; Tomei 2000a, 116. 122-125; Boskovits 2001, 158; Saxer 2001, 191 ss., 438 LIII.4; Schwarz 2008, 578; Piazza 2010, 132-133; Ciccuto 2012, 32-34 e nota 60; Cooper-Robson 2013, 32; Calò 2013; Gardner 2013, 272-278; Schmitz 2013, 156, 198, 209; Bolgia 2016, 336; Pace 2016, 319; Claussen 2016; De Blaauw 2016, 109-115.

*Serena Romano*

Le pagine da 152 a 192 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

## 29. LA VERGINE CON IL BAMBINO IN SANTA MARIA SOPRA MINERVA

Dipinto murale staccato, cm 176 × 118

1295-1300

Il dipinto, grossolanamente resecato dalla sua collocazione iniziale e trasportato su un nuovo supporto, conserva della composizione originaria il solo nucleo centrale con la Vergine e il Bambino [1]. Le figure sono contenute entro una mandorla rossa con fitte sagome di stelle dorate, cuspide del trono perduto su cui sedeva la Vergine e del quale in basso a destra spunta anche un cuscino blu. La Vergine è ritratta nella posa dell'*Odigitria*, con lo sguardo rivolto all'osservatore e la mano destra sollevata a indicare il Bambino, che benedice e nella mano sinistra stringe un rotolo dorato. Le aureole di entrambi sono raggiate, a rilievo, circondate da un sottile doppio bordo; quella del Bambino è crucisignata con tre semplici liste rosse. La superficie dell'intero frammento è fortemente abrasa, tanto che al di sotto del manto blu della Vergine traspare il rosso della cuspide cui la figura si sovrappone, e in gran parte perdute sono le decorazioni dorate.

### Note critiche

Custodito entro una modesta cornice di colore bianco, dall'ottobre del 2001 (SBAS-Roma, OA 12/00219430) il dipinto è appeso alla parete di fondo della cinquecentesca cappella Giustiniani, la quarta della navata sinistra di Santa Maria sopra Minerva. Prima di quella data era esposto presso il piccolo Museo di Arte Sacra afferente alla basilica (*Guide rionali. Pigna II* 1977, 72; Grossi 1980, fig. 20), mentre intorno al 1970 è segnalato nella Sala dei Papi (Buchowiecki 1970, 744), adiacente alla testata nord del transetto, dove lo mostrano anche le fotografie del Courtauld Institute (1974 ca.; *Doc. vis.*): nel descrivere la sala non vi fanno invece riferimento Taurisano (1955, 42-43) e Berthier (1910a, 394-401). Pietrangeli, senza dare indicazioni circa la fonte della notizia, sosteneva fosse stato staccato da una parete dell'antica sacrestia della basilica (*Guide rionali. Pigna II* 1977, 72), un ambiente ubicato nella stessa area della sacrestia attuale, eretta intorno al 1575, a ridosso dell'ultima cappella absidale sul lato sinistro (Palmerio-Villette 1989, 185).

Insedati presso la chiesa di Santa Maria della Minerva fin dalla metà del Duecento, i Domenicani ne avviarono nel 1280 la completa ricostruzione, che si concluse, a esclusione della facciata lasciata a rustico, intorno alla metà del secolo successivo (*idib.*, 46-53). Nella prima fase dei lavori, esaurita entro il primo terzo del Trecento, fu realizzato il transetto con le cinque cappelle sul lato orientale e la prima campata delle tre navate (Palmerio-Villette 1994, 23, 71; Kleefisch-Jobst 1991, 25-33), ma la parte presbiteriale della chiesa doveva essere agibile e in uso già alla fine del XIII secolo, quando accoglie il monumento funebre del vescovo di Mende Guillaume Durand († 1296) (→ 31). La «*sacrestia seu aerarium Sancte Marie supra Minerbiam*» è menzionata per la prima volta in un documento del 1336 (BAV, Vat. lat. 14064, f. 36v), ma la sua costruzione fu probabilmente intrapresa fin dall'avvio del cantiere, per ragioni di ordine pratico.

Per i caratteri stilistici e compositivi, la datazione del frammento non può scavallare questo primo periodo della vita edilizia del monumento e, in particolare, gli anni conclusivi del Duecento. La radice senese di matrice ducessa – che effettivamente si riscontra nei caratteri fisionomici e nell'atteggiamento di entrambe le figure – resta una chiave di lettura valida per il dipinto (Buchowiecki 1970, 744; Grossi 1980, fig. 20; Romano 1992, 100), in necessario parallelo con la pittura romana di fine secolo. Il tessuto retto da schiere di angeli che circonda la Vergine delle opere toscane, in particolare, cede il passo all'elemento tipicamente romano della cuspide (Quadri, in *Corpus V* → 66, → 67; Bordi, in *Corpus V* →

68) che in questi anni appare anche nel frammento del chiostro lateranense (→ 8) e nella *Madonna della Porta Iudicii* in San Pietro (→ 27). Vi è assente però il motivo della spalliera ricurva del trono marmoreo, perché la cuspide inizia qui direttamente dietro il cuscino sul quale la Vergine è seduta, come accade abitualmente per i drappi delle Madonne toscane. Qualche affinità è riscontrabile con il mosaico della lunetta dell'ingresso laterale di Santa Maria in Aracoeli (→ 28) e con la Vergine del vicino mosaico Durand (→ 31), specie nella forma allungata e leggermente incurvata del naso e nello snodo tra collo, mento e orecchio; simili anche la capigliatura rossiccia, il naso tondeggiante e la foggia delle vesti del Bambino (camicciola con bottone centrale, abito stretto da una cintola sotto il petto, manto che descrive una curva all'altezza dell'addome). Non contraddittoria è anche la distribuzione delle ombreggiature grigie sui volti, in particolare quella che corre lungo il profilo e si accosta all'attaccatura dei capelli. Il gesto antico della Vergine del dipinto frammentario, raffigurata come *Odigitria*, e il rotolo ugualmente arcaico tra le mani del Bambino – presenti sì nelle Madonne ducesse ma anche nelle meno recenti tra le romane – confermano la datazione entro gli ultimi anni del secolo.



Nella seicentesca *Cronica breve* della chiesa e del convento della Minerva Ambrogio Brandi (ante 1645, con note del 1706, AGOP, XIV, Liber C, parte I, ff. 36-37), descrivendo la seconda cappella a destra dell'abside, allora sotto il patronato della famiglia Altieri, ci informa che sul suo «altare era già una figura della Vergine dipinta nel muro, che oggi si vede trasportata nella sommità della Cappella et in quel luogo è posta la tavola di tutti li Santi titolo antico di detta cappella». Secondo quanto narra una «Memoria» di Lorenzo Altieri di recentissima pubblicazione (AA, Stato dei Beni Stabili e Monti del Sig. Lorenzo Altieri 1584 – N. 22 ARM. D P.<sup>a</sup> 2.<sup>da</sup> – ns. n. 174r, in Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 59-60) lo stacco dell'affresco con la Vergine era avvenuto nel 1601, poiché da ventidue anni esso era coperto dal grande dipinto «di tutti li Santi» e l'Altieri aveva «pazione che un immagine così devota, et bella, e, anticha fosse coperta». Il dipinto ricordato da queste fonti – cui si può aggiungere la menzione nella settecentesca raccolta di documenti compilata da Reginaldo Quadri (1758, ASMsm, Fondo Manoscritti miscellanei, ms. III328, I, f. 191) – è stato in passato identificato con la tavola della *Madonna con Bambino* nota come *Madonna Altieri* (→ 43), ma i brani citati lasciano poco margine di dubbio circa il fatto che si trattasse di un dipinto murale, staccato e spostato dall'altare della cappella alla sua 'sommità'. I dati disponibili sembrano convergere per proporre l'identificazione del dipinto ricordato nella cappella Altieri con il frammento ora nella cappella Giustiniani, la cui datazione corrisponde alla fase più antica della chiesa e ne rende verosimile una sistemazione originaria in una delle cappelle del transetto. La raffigurazione della Vergine col Bambino su un trono cuspidato, sempre corredata da figure disposte simmetricamente ai lati e talvolta da donatori inginocchiati, non rientra in cicli narrativi ma in schemi di modeste dimensioni spaziali e frutto di iniziative circoscritte, spesso di natura funeraria. Ipotesi alternativa rispetto all'identificazione con il dipinto sull'altare della cappella Altieri, potrebbe quindi essere la connessione con un monumento funerario. La tomba di Guillaume Durand non è d'altro canto l'unico monumento funebre installato alla Minerva in un'epoca così precoce. Il cardinale domenicano Niccolò da Prato, nel testamento dato in Avignone nel marzo 1321, esprime la volontà di essere sepolto a Santa Maria sopra Minerva, in un sepolcro della stessa foggia di quello del confratello cardinale Latino Malabranca (Paravicini Bagliani 1980, 428). Il sepolcro di Latino Malabranca alla Minerva non è conservato, ma non vi sono ragioni per ritenere che il suo compimento abbia seguito di molto la morte del cardinale (Gardner 1992, 123 nota 104), avvenuta a Perugia nel 1294. Alla metà del '600 le spoglie del Malabranca furono unite a quelle del cardinale Matteo Orsini († 1340), suo parente per via materna, in un sepolcro incassato all'inizio del vestibolo a sinistra la cappella maggiore nel transetto della basilica e realizzato recuperando parzialmente le strutture del monumento funebre dell'Orsini, inizialmente collocato nella cappella da lui fondata nella navata destra della chiesa e da lì rimosso alla metà del Cinquecento (Berthier 1910a, 254-257; Vichi 1962b, 3; Forte 1967, 209; Gardner 1992, 121). La notizia

riportata da Brandi (ante 1645, AGOP, XIV, Liber C, parte I, f. 49), secondo la quale le spoglie di Latino si trovavano in un deposito sopra l'altare della sacrestia sembrano da riferire al riallestimento del monumento già smembrato piuttosto che alla sua collocazione iniziale. Appare infatti inverosimile che Latino Malabranca, che aveva avuto forse un ruolo nell'acquisto della basilica della Minerva da parte dei domenicani (Spinelli 1928, 12; Vichi 1962b, 1), avesse eletto a luogo per la propria sepoltura la sacrestia, non sappiamo neppure se già ultimata, laddove il vescovo Durand, suo collaboratore e membro della sua *familia* (Vendittelli 2006, 702), nello stesso torno di anni veniva sepolto all'interno della chiesa. A una collocazione del monumento funebre Malabranca dentro la chiesa conduce anche il passo della *Cronica* dell'Anonimo Romano, secondo il quale un gonfalone pendeva «nella voita della Minerva sopra la cappella de missore Latino» (Anonimo Romano 1357 ca. [1979], 26). La tomba di Latino Malabranca non doveva differire molto nell'aspetto da quella di Guillaume Durand (Palmerio-Villettì 1989, 113) e doveva essere collocata nel transetto della basilica, probabilmente in una delle cappelle absidali; ben avrebbe potuto accogliere alla sommità una raffigurazione – ad affresco come quella del monumento Acquasparta all'Aracoeli (→ 39) – con al centro l'immagine della Vergine col Bambino di cui ci occupiamo. Di altri sepolcri appartenenti alla fase più antica della basilica minervitana, realizzati per un Pietro probabilmente della famiglia Boccamazza morto nel 1290 (Forcella 1869-1884, XIII, 378) e per un Orsini di Campo de' Fiori deceduto nel 1300, non restano invece che le trascrizioni degli epitaffi già lacunosi (*ibid.*, VIII, 40), dalle quali non si ricavano notizie utili a tentare una connessione con il frammento della cappella Giustiniani se non per i dati cronologici, che rientrano, soprattutto nel secondo caso, ancora tra quelli possibili per il dipinto.

#### Documentazione visiva

Fotografie (1974 ca.), Courtauld Institute, B74/830, B74/839; Grossi 1980, fig. 20.

#### Fonti e descrizioni

AA, Stato dei Beni Stabili e Monti del Sig. Lorenzo Altieri 1584 – N. 22 ARM. D P.<sup>a</sup> 2.<sup>da</sup> – ns. n. 174r, in Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 59-60; Brandi (ante 1645), AGOP, XIV, Liber C, parte I, ff. 36-37; Quadri (1758), ASMsm, Fondo Manoscritti miscellanei, ms. III328, I, f. 191.

#### Bibliografia

Buchowiecki 1970, 744; *Guide rionali. Pigna II* 1977, 72; Petersen 1989, II, 400-409; Romano 1992, 100; Schmitz 2013, 64; Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 56-57, 59-60.

Daniela Sgherri

## 30. L'AGNUS DEI E I SIMBOLI DEGLI EVANGELISTI NELLA CAPPELLA SAVELLI DI SANTA MARIA IN ARACOELI

1298 ca.

Del sontuoso insieme descritto da Ugonio, Bruzio e padre Casimiro, oggi restano pochi frammenti conservati nel sottotetto della parete di testa dell'attuale transetto destro. La parete [1] è bordata da una grande fascia in cui motivi di finta architettura sono accompagnati da multiple fasce colorate in ocra, blu e rosso; il campo rosso è a sua volta decorato in bianco, con motivi lanceolati e volute molto uniformi, tanto da far pensare che siano stati realizzati a stampo. Sotto questa fascia si vedono mensoloni scorciati [2] secondo un andamento centripeto: grosse mensole a soffitto cassettonato, scorciate in modo potente ma forse anche sgraziato, il cui effetto prospettico dal basso è oggi difficile valutare con precisione. Ancora sotto, l'effetto prospettico svanisce e intervengono fasciature colorate del tipo consueto nella Roma duecentesca, una banda rossa e una verde con in mezzo un'altra striscia a fondo bianco con 'piramidine' rosse e blu a effetto greca. Il timpano della parete, a fondo blu, era infine occupato da un clipeo [3] bordato da una fascia a motivi geometrici a effetto iridato dal bianco al rosso; all'interno, un trono ligneo molto decorato, con due croci bianche su ognuno dei braccioli; il cuscino, che sporge dalle aperture laterali, è coperto dal grande drappo rosso gettato sul dossale e sul sedile. L'*Agnus Dei*, con una vistosa piaga sanguinante sul costato, appare in piedi sul suppedaneo; la testa è stata asportata in modo apparentemente 'chirurgico' con una porzione di intonaco che non sembra compatibile con il foro di una trave: si potrebbe supporre sia stata sottratta al tempo del rifacimento della cappella nel Settecento. Ai lati e leggermente più in basso del clipeo si trovavano i quattro simboli degli Evangelisti, di cui resta a sinistra una parte dell'Aquila [4] (una testa piumata e aureolata, rivolta verso il clipeo) e a destra il volto dell'Angelo [5], anch'esso aureolato, e – dall'altra parte dell'elemento ligneo di restauro che entra nella parete – la sua capigliatura legata con un nastro svolazzante. Grandi ali a piume di colore digradante dal bianco al rosa al rosso sono campite sul fondo azzurro.

#### Note critiche

La cappella Savelli ha varie volte attirato l'attenzione di antiquari e studiosi. Ne parla l'Ugonio (*Fonti e descr.*) che cita la «*iam obsolescente pictura*» senza darne dettagli, e poi descrive i sepolcri e il pavimento cosmatesco, nonché il ciborio marmoreo con le quattro colonne. Più ampie le testimonianze di Giovanni Bruzio, circa 1665-1675, e quella del padre Casimiro nel 1736 (*Fonti e descr.*). Fondendo le informazioni di Bruzio e di Casimiro,

si ricostruisce un ambiente denso di decorazioni pittoriche e plastiche, munito di un pavimento cosmatesco e di un soffitto dorato con gli stemmi Savelli, che comparivano anche, a mosaico, all'esterno della cappella, sulla base marmorea della cancellata di ferro che chiudeva l'ingresso. La parete di fondo era aperta da due finestre, l'inferiore monofora, e l'oculo superiore con la *tracery* gotica, ambedue con vetrate colorate e, precisa Casimiro, raffiguranti storie di Francesco. Più chiara in Casimiro rispetto a Bruzio è la descrizione delle pitture: sulla stessa parete di fondo, si trovavano 'i quattro Evangelisti', e più in basso figure di santi separate da alberi (pensiamo agli apostoli nell'abside lateranense), e cherubini adoranti il Salvatore campito tra le finestre, dettaglio riportato anche da Bruzio che ai santi aggiunge figure di papi («*pontifices maximi*») e precisa che c'erano i santi patroni della famiglia Savelli («*aliquae sancti clarissimi Sabellorum gentis patroni*»). Sulle pareti laterali, come dice Casimiro, «*diverse azioni*» di san Francesco.

Mobili liturgici marmorei, pavimento cosmatesco, soffitto dorato, affreschi, vetrate figurate, facevano della cappella un insieme di lusso tra quelli della Roma di fine Duecento, degno di una famiglia che vantava papi e senatori e aveva occupato un sito di grande rilevanza nel cuore monumentale della città. Il progetto della cappella dovette essere formulato



1



2

globalmente e suddiviso poi tra le varie professionalità tecniche: lo stesso dovette accadere, pochi anni prima, per il progetto del Sancta Sanctorum per il quale, almeno, abbiamo la firma del responsabile, un Cosmato (Gardner 1995). Nel grande progetto Savelli – che, non dimentichiamo, comportò anche un lavoro importante per l'inserzione dei monumenti funebri – i frammenti dipinti sopravvissuti nel sottotetto dicono che, prevedibilmente, la parte affrescata fu affidata a una bottega uscita dal fianco di Pietro Cavallini e di qualità notevolmente alta; molto vicini appaiono i volti dell'Angelo/Matteo [5] del sottotetto Savelli, e il volto del Battista nell'attigua Baylon (→ 21), a confermare che i nuclei del programma decorativo nella chiesa capitolina vennero decisi e realizzati in contemporaneità o strettissima successione. I magri frammenti sopravvissuti sono riconoscibili nelle descrizioni antiche, anche se ne mostrano dettagli in esse non attestati: sono due dei quattro 'Evangelisti', e al di sotto di essi doveva apparire il Salvatore adorato dai cherubini, capito tra le finestre. La popolazione di cherubini era probabilmente dipinta tutt'attorno al Cristo, sì che Bruzio ebbe l'impressione che si trovassero 'sugli alberi', i quali, testimonia anche Casimiro, apparivano più in basso a separare le figure di santi e di papi. Si trattava dunque di una composizione piuttosto anomala e originale, di cui non abbiamo diretti precedenti; lo schema della *Maiestas* o del *Giudizio Universale*, cui l'affresco dell'Aracoeli in parte doveva avvicinarsi, è più volte riproposto nella Roma circa 1300, come mostra lo stesso Cavallini a Santa Cecilia (→ 12) e anche il frammento ritrovato a Sant'Agnesa (→ 52). La piaga sanguinante sul costato dell'Agnello [2] è dettaglio ben attestato nella tradizione locale, forse addirittura in San Pietro, certamente poi a Grottaferrata e a San Silvestro a Tivoli (Pace 2003). Le figure di santi e di papi, invece, potrebbero anche esser pensate quale eco di programmi molto più antichi, ma di gran peso politico, come quello dell'oratorio di San Nicola in Laterano (Croisier, in *Corpus IV* → 49), un modello che una famiglia 'pontificia' come la Savelli non poteva non conoscere. Infine, va notato che il cornice prospettico [2] – che forse poggiava su colonne tortili agli angoli della parete – è elemento diffuso nella pittura romana (e assiate) di questi anni, a cominciare dall'esempio della IV

navata di San Saba (Quadri, in *Corpus V*, 66), a seguire con Santa Passera (→ 33) e naturalmente con Santa Maria Maggiore (→ 16a) da cui dipende l'altra Santa Maria Maggiore di Tivoli (Pomarici 1983), ambedue questi episodi, tuttavia, notevolmente più assiate e 'torritiani', come notato da Tomei (2000a, 115); questo di Aracoeli non era forse il più raffinato.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1727-1729: ridecorazione della cappella (*Diario di Roma* di Francesco Valesio, in Scatassa 1913, 139; Casimiro 1736, 109).

#### *Fonti e descrizioni*

Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 1994, f. 407, «*Sacellum familiae nobilis Sabellorum, S. Francisci dicatum nomine. Id vero est antiquum et iam obsolescente pictura ornatum, habens hinc inde eorundem Sabellorum sepulcra marmorea tessellis vitreis exornata, cum tessellato ibidem pavimento variisque eiusdem gentis insignibus. Altare est ciborium tessellatum 4que candidis columnis circumdatum. Sepulcra que illic extant insignia eiusdem familiae ostendunt ad dexteram quidem altaris est*» (Oliger 1911, 229); Bruzio (1655-1675 ca.), BAV, Vat. lat. 11871, ff. 233v-234r; Bruzio (1655-1675 ca.), BAV, Vat. lat. 11891, f. 129r.; Casimiro 1736, 109.

#### *Bibliografia*

Strzygowski 1888, 96; Cellini 1955, 224-226; Matthiae 1966 [1988], 195; Matthiae 1972, 121; Malmstrom 1973, 71-76; Hetherington 1979, 159-160; Tomei 1982, 85; Herklotz 1983; Andalaro 1983, 263-264; Boskovits 1983, 301-302; Blume 1983, 89; Carta-Russo 1988, 168-169; Gandolfo 1988, 332-333; Tomei 1991, 380; Romano 1992, 71; Parronchi 1994, 24; Tomei 2000a, 114; Russo 2007, 104; Gardner 2013, 11, 80; Leone de Castris 2013, 41; Schmitz 2013, 47, 242-245.

Serena Romano



3



4



5

1296 ca.

Il monumento funebre al vescovo Guillaume Durand, dal XVII secolo documentato nella cappella Altieri (Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 67, 169-170; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1994, 90), è oggi situato ad un'altezza di circa due metri sulla parete tra la cappella Altieri e quella dedicata a san Tommaso d'Aquino, nel braccio destro del transetto della chiesa. Reca sei blasoni a mosaico con le insegne familiari Durand; la lunetta musiva è mutila della parte inferiore (*Int. cons.*). Vi appare la Vergine con il Bambino in trono (*Iscr.* 1), a destra san Domenico (*Iscr.* 2) con un libro, e a sinistra san Privato (*Iscr.* 3) in abiti episcopali e in atto di presentare il defunto, inginocchiato, e con la mitra vescovile. Nei due angoli, un motivo vegetale e un candelabro. L'intradosso del baldacchino è ornato da un fregio a girali d'acanto, con al vertice una piccola croce [1].

#### Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area illustrata, priva di uno spazio grafico di corredo, ai lati del capo della Vergine, allineata su un rigo orizzontale, secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra. Scrittura in alfabeto greco.

M»(thr) || [Q(eo)à

2 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, priva di uno spazio grafico di corredo, a sinistra di san Domenico, allineata su sette righe in verticale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica squadrata.

S(anctus) / D/o/mi/ni/cu/s

3 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, priva di uno spazio grafico di corredo, a destra di san Privato, allineata su sette righe in verticale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica squadrata.

S(anctus) / P/r/i/v/a/t(us)

(S. Ric.)

#### Note critiche

Dopo gli studi e l'insegnamento del diritto, già autore di opere giuridiche e liturgiche (*Speculum iudiciale*, *Rationale divinarum officiorum*), Guillaume Durand (1230 ca. - 1296), arriva nel 1265 alla corte pontificia come cappellano del papa francese Clemente IV. Nel 1286 è nominato vescovo di Mende (nella Francia occitana) e nel 1295 Bonifacio VIII lo crea rettore delle Marche e di Romagna. Muore il 1° novembre 1296 (Falletti 1953; *Guillaume Durand* 1992, 13-17, 25-26; Longère 2012).

La data della morte funge da termine *post quem* per la realizzazione del monumento funebre e coincide con quanto attestava l'epitaffio sullo zoccolo – che dal 1817 è copia dell'iscrizione originaria, perduta nel 1670 (*Int. cons.*; Guardo 2008, 112-124; Pogliani 2010, 256, 261) ma tradita da vari manoscritti (fine XIV-inizio XV secolo, BAV, Vat. lat. 3134, f. 294r; XV secolo, BAV, Barb. lat. 1487, f. 362; Ciacconio (1570 ca.), BAV, Chig. I.V.167, f. 227r-227v).

L'iconografia del mosaico si iscrive nella serie di quelle usate nei monumenti funebri pontifici o cardinalizi a partire dalla tomba del cardinale Guglielmo Fieschi († 1256 ca.) a San Lorenzo fuori le mura (Queijo, in *Corpus V* → 41). Qui però il più tradizionale Cristo in trono lascia il posto alla Vergine, centrale nella produzione artistica romana di fine Duecento (→ 23, → 32, → 39). L'epitaffio del 1817 fa menzione dell'appartenenza di Durand all'ordine domenicano, ma non le copie manoscritte dell'iscrizione originaria (Claussen 1987, 228; Guardo 2008, 117-118; Gardner 2011, 270-271) e non ci sono attestazioni di altro tipo. Una vicinanza di Durand ai domenicani appare tuttavia probabile, soprattutto data la sua specializzazione in materia di diritto (Berthier 1910a, 200). Quanto a san Privato, egli è martire (tradizionalmente del III secolo: Grégoire de Tours VI secolo [1995], 58), primo vescovo di Mende e suo santo patrono: la scelta di questo personaggio per il mosaico si spiega certo con i dati biografici di Durand, ma anche con un possibile intervento di un esecutore testamentario francese – che non si curò di fare omaggio alle tradizioni romane ma sottolineò le radici francesi di Durand – forse lo stesso Guillaume Durand il Giovane, nipote del primo e suo successore a capo della diocesi di Mende dopo la morte dello zio (Gardner 1992, 83; Id. 2011, 271).

Il mosaico viene comunemente attribuito allo scultore del monumento, Giovanni di Cosma (Toesca 1927 [1965], II, 1022 nota 40; Venturi 1907, 190; Chilosi 2010, 254) che è tuttavia soluzione 'di lavoro', visto che Giovanni non è noto come mosaicista e firma i suoi monumenti nel loro insieme (→ 32, → 39); inoltre, i mosaici Durand e Gudiel (→ 32) non sembrano opere della stessa mano. Al di là delle proposte miranti ad assimilare il mosaico Durand alla maniera di Cavallini (Spinelli 1928, 79; Matthiae 1966a, 232; Matthiae 1967, 387; Bauch 1976, 334-335 nota 326) e di qualche tratto di tipo torritiano, la soluzione più ragionevole è quella di pensare a uno dei maestri mosaicisti che certamente dovevano essere numerosi nella Roma di fine secolo, e che in questo caso è un artista apparentemente piuttosto vicino al Rusuti di Santa Maria Maggiore (→ 16e): si vedano i confronti tra il volto del defunto e quelli di alcuni personaggi ancora leggibili nel *Miracolo della Neve*, o tra i volti di san Domenico e san Privato e dei santi Paolo e Giacomo nella parte alta della facciata.

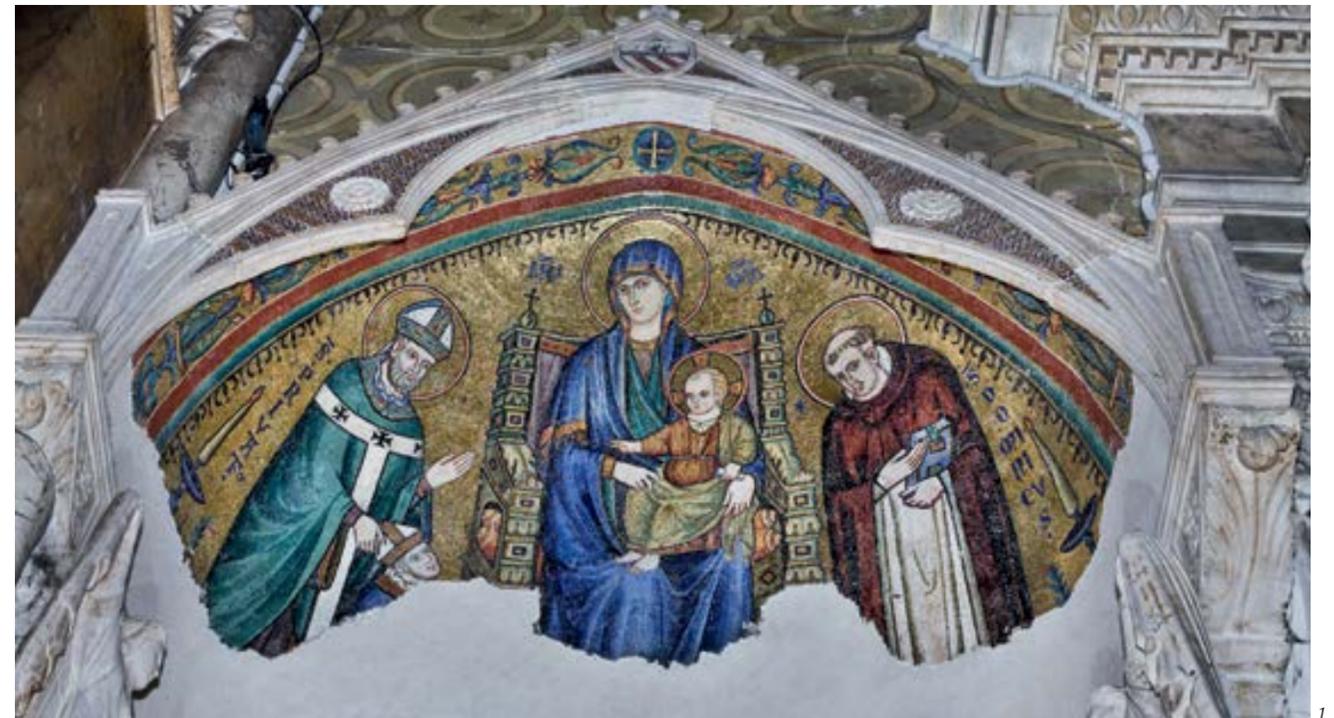
#### Interventi conservativi e restauri

Epoca imprecisata (?): dislocazione del monumento dalla cappella Altieri al sito attuale (Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 58).

1671-1672: restauro pittorico a finto mosaico della parte inferiore del mosaico, persa in epoca imprecisata (AA, *Miscellanea Laudes Excellentis.Me Domus de Alterijs Nec non S.Mem. Clem.X et Alior&* – I-Pil. XVIII. F.1., f. 63, in Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 62; Chilosi 2010, 254; Pogliani 2010, 255-256, 261 nota 6; Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 58). Restauro visibile nelle fotografie realizzate prima del restauro del 1929 (Anderson, 5158, 4622; Alinari, 27887).

1929: restauro del mosaico ad opera di Alfonso Stano. Consolidamento, pulitura e integrazione a encausto della parte inferiore, ancora visibili nelle fotografie realizzate tra il restauro del 1929 e quello del 1998 (SBAS-Roma, 87367; Terenzio 1930, 48; ACS, AA.BB.AA., II Divisione, 1934-1940, b. 303).

1998: nuovo restauro del monumento (SBAS-Roma): eliminazione delle integrazioni pittoriche del mosaico e loro analisi (Pogliani 2010, 256, 260).



#### Documentazione visiva

Incisione, in *Annalium Ordinis Praedicatorum* 1756, 450; incisione, in Fontana 1833-1855 [1889], II, tav. LVIII; cromolitografia, in De Rossi 1899, tav. XL; fotografie (ante 1929), Anderson, 5158, 4622; fotografia (ante 1929), Alinari, 27887; Valeriano Cugnoli, fotografia (seconda metà del XIX secolo), ICCD-GFN, D 4411; fotografie (1964), ICCD-GFN, E 54325-54326; fotografia (1983 ca.), SBAS-Roma, 87367; fotografie (1984), ICCD-GFN, N 71941-71942.

#### Fonti e descrizioni

Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 67, 169-170; AA, *Miscellanea Laudes Excellentis.Me Domus de Alterijs Nec non S.Mem. Clem.X et Alior&* – I-Pil. XVIII. F.1., f. 63, in Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 62; Fontana 1675, 143; *Annalium Ordinis Praedicatorum* 1756, 451-452.

#### Bibliografia

Fontana 1833-1855 [1889], II, 41; Nibby 1838-1841, I, 427-428; Barbet de Jouy 1857, 116-117; Crowe-Cavalcaselle 1864-1966 [1903-1914], I, 88-89; Bleser 1878, 258; Müntz 1881, 113, 134-

135; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 161-162; Clausse 1893, II, 459-461; Clausse 1897, 384-386, 394; De Rossi 1899; Angeli 1904, I, 340; Lanciani 1904, 17; Venturi 1907, 190; Berthier 1910a, 196-200; Van Marle 1921, 224-225; Id. 1923-1938, I, 498; Thynne 1924, 335-336; Vitzthum-Volbach 1925, 206; Venturi 1926, 53; Toesca 1927 [1965], II, 1022 nota 40; Spinelli 1928, 76-79; Terenzio 1930; Armellini-Cecchelli 1942, I, 595; Horb 1945, 22; Garrison 1949, 29; Toesca 1951, 682; *Santa Maria sopra Minerva* 1959; Vichi 1962a; Golzio-Zander 1963, 210-211; Matthiae 1966a, 232; Matthiae 1967, 387; Oakeshott 1967, 334-335; Parsi 1970, V, 197; Marinelli s.d. [1972], 66, 71-72; Gardner 1973a, 437-438; Bauch 1976, 334-335 nota 326; Grossi 1980; *Guide rionali. Pigna II* 1980, 64; Poeschke 1983, 427; Bellosi 1985, 124-125; Iazeolla 1985a, 77-78; Claussen 1987, 384-386; Palmerio-Villetti 1989, 45-46; Petersen 1989, 104; Romano 1990, 162-169; D'Achille 1991a, 224; Gardner 1992, 51-53, 82-83; Pace 1993b, 320; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1994, 90-95; D'Achille 1995, 724-725; Pace 1998, 186; Chilosi 2010; Pogliani 2010; Gardner 2011, 269-271; Wirth 2012, 850; Gardner 2013, 134, 288; Monciatti 2013, 168; Schmitz 2013, 45, 59; Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017], 58.

Valentine Giesser

1299 ca.



Attualmente situato in fondo alla navata laterale destra, il monumento funebre del cardinale Gonzalo Pérez Gudiel reca sei blasoni a mosaico con le armi della famiglia, e una lunetta mosaicata dove appaiono la Madonna col Bambino in un trono marmoreo (Iscr. 1), a sinistra san Mattia (Iscr. 2) e a destra san Girolamo (Iscr. 4), ambedue con un *rotulus* aperto nella mano (Iscr. 3, 5). Il defunto è inginocchiato a destra della Vergine, con le mani giunte; indossa la mitra, il manto e il *pallium*. L'intradosso del baldacchino è decorato con un fregio vegetale a racemi [1].

#### Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, ai lati del capo della Vergine, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra. Scrittura in alfabeto greco.

*M(ϑthr) || [Q(eoà)*

2 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, a sinistra di san Mattia, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su tre righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

*S(anctus) / Mathi/as*

3 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area figurata, nel rotolo sorretto da san Mattia, allineata su quattro righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Integra. Scrittura maiuscola gotica. Il testo riporta la prima metà dell'esametro la cui prosecuzione si trova nel rotolo di san Girolamo (Saxer 2001, 206).

*Me / tenet / ara / prior*

4 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, a destra di san Girolamo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su tre righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

*S(anctus) / Iero/nim(us)*

5 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area figurata, nel rotolo sorretto da san Girolamo, allineata su quattro righe orizzontali secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Integra. Scrittura maiuscola gotica. Il testo riporta la seconda metà dell'esametro che inizia nel rotolo di san Mattia (Saxer 2001, 206).

*Recubo / p(re)sepis / ad / antru(m)*

(S. Ric.)

#### Note critiche

Gonzalo Pérez (1238 ca. - 1299) venne soprannominato 'Gudiel' nel Cinquecento, quando lo si apparentava al lignaggio dei Gudieles. Vescovo di Toledo dal 1280, è nominato cardinal-vescovo di Albano da Bonifacio VIII nel 1298 a seguito della felice conclusione dello spinoso problema circa la dubbia consacrazione a vescovo di Palencia del domenicano Munoz de Zamora (→ 38); morirà a Roma l'anno seguente (Hernandez-Linehan 2004)

Oggi situato in fondo alla navata destra, accostato alla parete destra, il monumento non fu granché spostato durante le trasformazioni architettoniche della basilica nel corso del Settecento (Int. cons.), e si trovava in origine più o meno dove è oggi, vicino all'altar maggiore e presso la cappella del Presepe, come provano vari documenti letterari (in particolare il *Livre du Chevalier Zifar* prima metà del XIV secolo [2009], 12; De Angelis 1621, 161; Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 350r-v; Marangoni 1747, 331; Herklotz 1984, 395-396; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1994, 84-85). La parte bassa della decorazione della lunetta, verosimilmente persa durante i lavori settecenteschi (Int. cons.), conteneva un'iscrizione testimoniata a due riprese in un manoscritto vaticano (BAV, Barb. lat. 2109, ff. 155r, 171r): «*fra la Mad. e s. Matt [...] inginocchiato il Cardinale [...] nel fine mosaico [...] è questo [...] ME CAPIT URNA PATENS TRES TEGO (?) VIRGO PARENS*».

Dal punto di vista dello schema compositivo, il mosaico segue la 'moda' dei monumenti funebri romani alla fine del Duecento, ma rispetto a quello di poco anteriore di Guillaume Durand alla Minerva (→ 31) introduce l'innovazione del trono con piedistallo prospettico, che appare poi nel monumento Acquasparta (→ 39; Claussen, 1987, 230). Il culto di Mattia e Girolamo si attesta con chiarezza nella basilica nel corso del Duecento, come provano anche le due scene musive sui piedritti dell'arco absidale (→ 16a) e la presenza di ambedue i santi nel mosaico del *cavetto* della facciata (→ 16e). In più, nel monumento Gudiel, le iscrizioni dei *rotuli* fanno anche preciso riferimento alla fisica presenza delle reliquie dei santi in un punto della basilica molto vicino al monumento stesso. Il termine *ara prior*, nel filaterio di Mattia (Iscr. 3) si riferisce all'altar maggiore, legandosi così alla tradizione attestata nella *Descriptio Lateranensis ecclesie* (in Valentini-Zucchetti 1940-1953, III, 359-360) tra XI e XII secolo, quando le reliquie erano credute situate davanti o dentro l'altare (Saxer 2001, 336-340). La parola *praesepis* nel filaterio di Girolamo (Iscr. 5) si iscrive invece nella credenza, attestata alla fine del Duecento, che la tomba del santo si trovasse presso la cappella del Presepe, situata verso il fondo e sulla destra della navata laterale destra (Saxer 2001, 356-362; Aceto 2015, 552). L'iconografia del mosaico e le sue iscrizioni funzionano quindi in stretto rapporto con la topografia culturale della basilica.

Il mosaico non è di altissima qualità, e per questo motivo è stato attribuito allo stesso autore del monumento, Giovanni di Cosma (Melchiorri 1840, 216; Pistolesi 1841, 290; Séroux d'Agincourt 1841, III, 104-105; ma anche Matthiae 1966a, 232 e Menna, in *Atlante I* → 27). Più di recente si è invece cercato di legarlo alle altre opere presenti in basilica, quindi a uno dei maestri attivi nel cantiere dell'abside accanto a Torriti (Claussen 1987, 230) o a uno di coloro che collaboravano con Rusuti al mosaico della facciata (Gardner 1992, 83). Dal punto di vista tecnico la prima ipotesi ha una sua logica: i confronti con i mosaici dell'emiclo, che vedono la partecipazione degli aiuti di Torriti, mostrano una simile utilizzazione di tessere grigio chiaro, disposte a segnare in modo molto grafico i tratti fisionomici delle figure. Tuttavia, le figure hanno una larghezza di forme e una rotondità nella forma dei volti, meno comuni nei mosaici torritiani, e meglio individuabili nelle maniere di Rusuti e Cavallini.

#### Interventi conservativi e restauri

1743-1747: smontaggio, spostamento, e rimontaggio del monumento durante i lavori diretti da Ferdinando Fuga (Marangoni 1747, 331-332; Romano 1990, 168). Restauro pittorico a finto mosaico della parte inferiore e dei fregi, presumibilmente danneggiati nel corso dello spostamento (Oakeshott 1967, 334; Claussen 1987, 230; Romano 1990, 169-170).

#### Documentazione visiva

Disegno acquarellato (secondo quarto del XVII secolo), WRL, Albani 201, n. 11799, c. 85; Francesco Mazzoni, incisione, BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.46, n. 60; incisione, in Fontana 1833-1855 [1889], III, tav. XL; G. Fontana, incisione, in Valentini 1839, tav. LXXVIII; incisione, in Séroux d'Agincourt 1841, IV, tav. XXIV; disegno, in Clausse 1893, II, 453; De Rossi 1899, tav. XL; fotografia (1917), Anderson, 17650; Ignazio Cugnoli, fotografia (1932-1938), ICCD-GFN, D 1689; fotografia (1938 ca.), Anderson, 134; fotografie, AFMV, VI-22-2, XII-19-9, XIII-9-9, XXIII-6-11, XXIII-7-3; fotografie (post 1984), ICCD-GFN, N 71910, 71914, 71928, G 71925.

#### Fonti e descrizioni

Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 2160, f. 49v; De Angelis 1621, 161; Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 67; Baglione 1639 [1990], 179; Martinelli 1660-1663 [1969], 104; BAV, Barb. lat. 2109, ff. 155r, 171r; Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 267r-v; Marangoni 1747, 331-332; Bianchini (1747 ca.), BVR, T86, parte 1, ff. 45, 72-74, parte 6, f. 8v; Bianchini (1747 ca.), BVR, T75, parte 2, f. 101v; *Roma antica e moderna* 1750, II, 538-539.

#### Bibliografia

Fontana 1833-1855 [1889], III, 29; Nibby 1838-1841, I, 396-397; Valentini 1839, 86-87; Melchiorri 1840, 216; Pistolesi 1841, 290; Séroux d'Agincourt 1841, III, 104-105; *ibid.*, IV, 33; Barbet de Jouy 1857, 114-115; Fabi Montani 1860; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903-1914], I, 88; Fontana 1870, 20-21; Bleser 1878, 135; Müntz 1881, 113, 135; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 160; Strzygowski 1888, 179; Clausse 1893, II, 451-455; Clausse 1897, 386-389; De Rossi 1899; Angeli 1904, I, 321; Iozzi 1904, 3; Lanciani 1904, 17; Colasanti 1905, 71; Biasiotti 1911, 20-21; Taccone-Gallucci 1911, 98-99; Van Marle 1921, 224-225; Tani 1922, 71; Van Marle 1923-1938, I, 498; Lavagnino-Moschini 1924, 73; Thynne 1924, 86; Vitzthum-Vollbach 1925, 206; Venturi 1926, 53; Toesca 1927, III, 987-988; Horb 1945, 22; Toesca 1951, 682; Cecchelli 1956, 294; Golzio-Zander 1963, 211; Matthiae 1966a, 232; Id. 1967, 387; Oakeshott 1967, 334-335; Parsi 1968, I, 148; Marinelli s.d. [1972], 66, 71; Gardner 1973a, 438; Martinelli 1975, 30; Bauch 1976, 334-335 nota 326; Krautheimer 1980 [1981], 270; *Guide rionali. Monti III* 1982, 108; Poeschke 1983, 427; Herklotz 1984, 395-396; Bellosi 1985, 125; Claussen 1987, 230-231; Menna 1987, 219-220 nota 79; Petersen 1989, 104; Romano 1990, 165-171; D'Achille 1991a, 227; Pace 1993b, 320; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1994, 83-87; D'Achille 1995, 727; Paolini Sperduti 1996, 143-145; Pace 1998, 186; Wollesen 1998, 110; Kessler-Zacharias 2000, 138-140; Saxer 2001, 206, 340, 359; Galletti 2010, 118-119; Federici-Garms 2011, 145-146; Gardner 2013, 134-135, 288; Monciatti 2013, 168; Schmitz 2013, 45; Aceto 2015, 552.

Valentine Giesser

### 33. LA DECORAZIONE DELL'ARCO ABSIDALE E DELL'EMICICLO DI SANTA PASSERA

Fine XIII – inizio XIV secolo

Lo spazio absidale della piccola chiesa di Santa Passera sulla via Portuense conserva una decorazione eseguita in più tempi. Gli affreschi della calotta, più antichi, sono databili al terzo quarto del Duecento (Molteni, in *Corpus V* → 50), mentre quelli che ornano l'arco e il cilindro sono riferibili allo scadere del secolo [1]. L'arco è organizzato in tre registri. Al centro di quello superiore è un clipeo con l'Agnello cui si affiancano, due per parte, quattro candelabri e i Viventi – Toro, Uomo, Aquila, Leone – ognuno dei quali è nimbato e regge un libro aperto. Sui pennacchi i santi dedicatari, Ciro e Giovanni, sono raffigurati stanti; Ciro, a destra, veste abiti lunghi mentre Giovanni, sul pennacchio di sinistra, porta una tunica corta con mantello. Sui piedritti entro nicchie ogivali, sono raffigurate due figure di sante probabilmente identificabili con Prassede e Pudenziana, incoronate e sontuosamente abbigliate con tuniche rosse e un manto bianco a disegni neri che, dalla spalla sinistra, ricade elegantemente lungo il fianco.

L'emiciclo ospita tre nuclei figurativi in parte eseguiti sulla superficie ricavata dal tamponamento della bifora centrale, e stagliati su un fondo blu incorniciato da una doppia banda rossa e verde. Al centro è la figura dell'arcangelo Michele che, abbigliato con una tunica a rombi e un morbido mantello rosso, è rappresentato in atto benedicente, con il drago ai suoi piedi [2]. Alla sinistra dell'arcangelo, con il quale condivide lo spazio della bifora, vi è la *Vergine con il Bambino*, raffigurata su un massiccio trono squadrato rappresentato di sbieco. Verso questa figura si rivolgono due santi, identificabili come Francesco e Giacomo Maggiore, rappresentati in atto di presentare alla Vergine una coppia di donatori inginocchiati, una donna e un uomo, posando loro una mano sulla testa [3].

Infine, sulla porzione destra dell'emiciclo vi è un Cristo in trono benedicente circondato dai santi titolari vestiti con mantelli e lunghe tuniche: blu quella di Ciro, ornata con un motivo quadrettato quella di Giovanni. Ai lati del cilindro sono due fregi verticali a girali d'acanto abitati da piccole lampade bianche su fondo rosso.

#### Note critiche

La decorazione della superficie absidale della chiesa di Santa Passera costituisce un palinsesto pittorico di difficile lettura. Alla netta cesura cronologica che separa l'affresco della calotta da quelli che ornano l'arco e l'emiciclo (Molteni, in *Corpus V* → 50), si aggiunge un'ulteriore stratificazione, dovuta al fatto che questi ultimi non possono in nessun modo considerarsi quali esito di un progetto unitario ma risultano invece da una serie di intenti decorativi distinti anche se ascrivibili a uno stretto giro d'anni (Manacorda 1994) [1].

Omogeneo al suo interno è l'arco absidale, il cui programma decorativo s'inserisce nel solco di una lunga tradizione iconografica che fa capo ai modelli delle grandi basiliche romane; il tema apocalittico che si svolge nel registro superiore trova i propri presupposti nella perduta decorazione paleocristiana dell'arco di San Paolo fuori le mura o di quello dei Santi Cosma e Damiano, mentre l'aggiunta dei santi titolari sui pennacchi è una soluzione già adottata quasi due secoli prima a San Clemente. Unico precedente per la presenza di figure femminili sui piedritti dell'arco è invece il caso di San Pellegrino in Naumachia (→ 50). L'identificazione delle due sante con Prassede e Pudenziana a Santa Passera ha buone motivazioni; all'epoca della decorazione dell'arco, la chiesa faceva parte delle proprietà del monastero

femminile di San Ciriaco in Via Lata (Cavazzi 1908), e questo spiega probabilmente la scelta 'femminile'; inoltre, in una leggenda dell'inizio del Duecento (BAV, S. Maria in Via Lata, V.13, f. 120, in Cavazzi 1908, 283; Manacorda 1994, 54) dedicata alla traslazione dei santi titolari Ciro e Giovanni nella chiesa di Santa Passera, che avrebbe avuto luogo nel 407, si narra che a quest'epoca l'edificio era dedicato proprio a santa Prassede, della quale si sarebbe conservato un braccio.

Più complessa è la lettura dei dipinti del cilindro, anche perché nel 2011 gli affreschi hanno subito un restauro aggressivo che, omogeneizzando la superficie pittorica dell'intera decorazione absidale, ne ha compromesso la leggibilità rendendo impossibile distinguere la successione degli interventi. Rimane tuttavia evidente come la scelta dei soggetti iconografici indichi l'assenza di un programma unitario. Si contano difatti tre diversi nuclei d'immagini: il pannello con Cristo in trono attorniato da Ciro e Giovanni; l'arcangelo Michele [2]; e la Vergine in trono con il gruppo con donatori presentati da Francesco e Giacomo Maggiore (Bianchi et al. 1984-1985; Manacorda 1994) [3]. Il fatto che la Vergine e l'arcangelo Michele siano stati dipinti sulla tamponatura della bifora fa immaginare che le due figure siano state realizzate contemporaneamente; peraltro, la Vergine non è dissociabile dai due santi e dai donatori a sinistra. Di conseguenza, pur se il pittore dell'arcangelo Michele appaia oggi stilisticamente non identico alle altre figure (massacrate, si ricordi, dal restauro), la contemporaneità di tutta questa parte della decorazione sembra ipotesi più logica rispetto ad un maggiore spezzettamento di fasi esecutive; e infatti, la maniera del pittore dell'arcangelo, apparentemente a giorno delle novità assisiate, è molto vicina a quella delle figure dell'arco absidale, e come sull'arco usa un solido impianto volumetrico e aureole eseguite con pastiglia dorata e raggiata. In confronto a questo maestro, e per quel che oggi si può giudicare, il pittore che eseguì la parte sinistra del cilindro usava una maniera maggiormente accostabile a testimonianze pittoriche romane databili allo scadere del Duecento, a cominciare dagli affreschi del portico di San Lorenzo fuori le mura (→ 11); ma, se si guarda il trono della Vergine, era anche lui a giorno dei modelli in voga nella seconda metà degli anni Novanta, ad esempio – per l'imponenza e per il motivo floreale che ne orna i braccioli – quello del monumento Durand in Santa Maria sopra Minerva, agganciato alla data di morte di Durand nel 1296 (→ 31).

A questa disomogeneità complessiva si aggiunge poi, dopo un periodo di tempo valutabile anche in alcuni decenni, un aggiornamento che interessò il pannello votivo con il Cristo in cui, risparmiando le aureole e lo sfondo della decorazione originaria, si ricoprirono d'intonachino le sagome dei tre personaggi, ridipingendone volti e corpi e aggiungendo, alla destra del San Ciro, una figura di donatrice inginocchiata oggi scomparsa ma testimoniata dagli acquarelli seicenteschi di Eclissi (WRL, 9220) [4]: la 'pelle' pittorica del dipinto, per quanto se ne può oggi vedere, riflette sostanzialmente la fase del ritocco trecentesco, e ci ha quindi convinto a separarlo dal resto della decorazione e riprodurlo accanto a opere trecentesche (→ 77). Per quanto riguarda infine alcuni lacerti quasi svaniti ma documentati, già nell'ambiente seminterrato e nella camera ipogea, non riteniamo convincente la cronologia al primo Trecento (Pennesi, in *Atlante I* → 9), sembrandoci più verosimile – per quanto si può ancora congetturare – una datazione più alta, vicina a quella della calotta absidale, dunque agli anni Sessanta o Settanta del Duecento.

#### Interventi conservativi e restauri

1960: restauro pittorico dell'insieme degli affreschi absidali condotto da A. Crucianelli per conto della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio: eliminazione delle ridipinture d'epoca moderna che, nella calotta, occultavano le figure dei santi.

2010-2011: restauro degli affreschi del presbiterio, di tipo fortemente integrativo, condotto dalla ditta Sibilla Delphica con la direzione della Soprintendenza PSAE e per il Polo Museale della Città di Roma.

#### Documentazione visiva

Antonio Eclissi, acquarelli (1630-1644 ca.), WRL, 8936, 9197, 9198, 9220; fotografie (1954), ICCD-GFN, E 34256-34258, documentano lo stato degli affreschi ancora coperti dalle ridipinture.

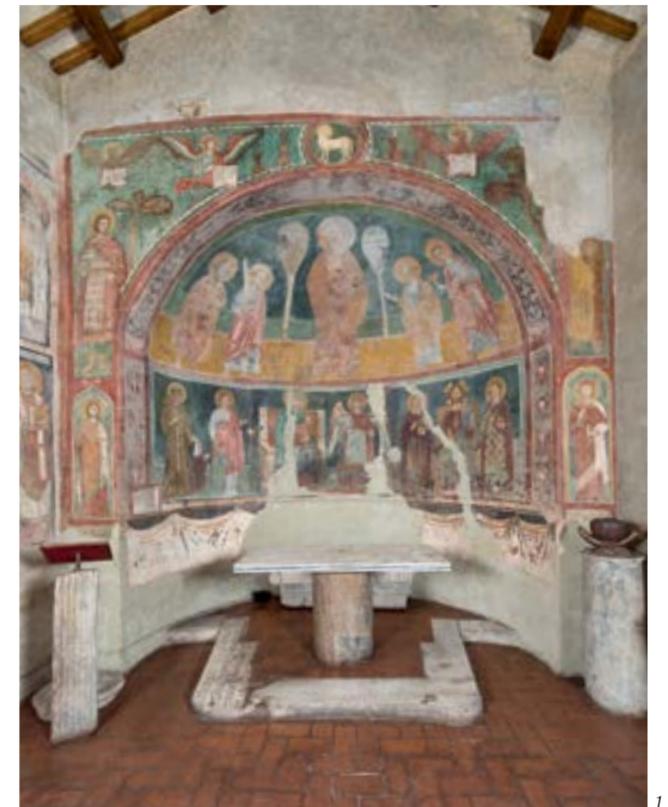
#### Fonti e descrizioni

Martinelli 1655, 113.

#### Bibliografia

Cavazzi 1908, 243-266; Morey 1915, 55-63; Montenovesi 1957, 195-211; Waetzoldt 1964, 64-65; Matthiae 1966a [1988], 175-176; Cristiani Testi 1982a, 103-104; Bianchi et al. 1984-1985; Vacca 1984; Gandolfo 1988, 322; Romano 1992, 61-65; Manacorda 1994, 35-58; Osborne-Claridge 1996, 268-273; Molteni, in *Corpus V* (→ 50); Gigli-Solferino 2016, 215-237.

Ilaria Molteni



1



2



3



4

### 34. LA 'MADONNA DELLA BOCCIATA' DAL PORTICO VATICANO

Dipinto murale staccato, cm 102 × 81,5

1300 ca.

Le figure della Vergine e del Bambino [1] sopravvivono – allettate su due differenti porzioni d'intonaco: probabilmente novecentesca la più esterna, antica invece quella oggi di colore verde chiaro adiacente ai personaggi, da datare forse all'epoca dello stacco (Romano 1992, 147) – da una composizione in origine più ampia. Sedevano con ogni probabilità su trono marmoreo, del quale è stato considerato un residuo il partito grigio e bianco sotto il gomito della Madonna (Monciatti 2000, 870). La Vergine è avvolta in un manto blu scuro, leggermente aperto e verde all'interno, dal quale sporge la veste rossa sottostante. Sorregge il Bambino con entrambe le mani; il braccio sinistro appare eccessivamente allungato, forse a causa del taglio della superficie dipinta in quella zona. Il Bambino indossa una veste bianca, della quale è ancora leggibile la scansione luminosa delle pieghe, solo in parte ricoperta da un manto rosso le cui finiture sono invece interamente perdute. La testa e lo sguardo del Cristo bambino sono orientati in basso, verso un personaggio inginocchiato oggi perduto, cui è rivolta anche la mano destra benedicente; nella sinistra compare invece un piccolo globo assai mal conservato. Le aureole sono realizzate a pastiglia dorata e raggiata, quella del Bambino mostra inoltre la croce dipinta in rosso.

La pellicola pittorica è ovunque consumata ed erosa, in particolare in basso e sul lato destro, in corrispondenza del volto e del braccio del Bambino. Oltre alle perdite diffuse derivate dallo stacco e dai successivi interventi subiti dal dipinto, va segnalata l'ampia lacuna sulla guancia e parte del mento della Vergine, prodotta – secondo una tradizione quattrocentesca (Muffels 1452 ca. [1999], 47) – dal lancio di una pietra, o 'boccia', contro l'immagine mariana, che in seguito al colpo avrebbe cominciato a sanguinare; da quest'evento deriva il titolo con il quale il dipinto è noto.

#### Note critiche

Le indicazioni contenute in una serie di fonti cinque-secentesche consentono di ricostruire con sufficiente precisione l'ubicazione originaria del dipinto e di seguire i successivi spostamenti del frammento, fino all'approdo nella cappella delle Grotte Vaticane che da esso trae il nome. La pittura decorava un sacello situato nel portico della basilica di San Pietro, alloggiato nel secondo intercolumnio da sinistra e in corrispondenza della navata laterale interna sud della basilica, grosso modo di fronte alla *Porta Iudicii* (Alfarano 1582 [1914], 117, tav. I n. 136). La rimozione avvenne nel 1574, nell'ambito dei lavori di rinnovamento del portico promossi da Gregorio XIII (1572-1585): il dipinto sottratto alla distruzione del sacello fu alloggiato nel *Secretarium*, una cappella adiacente al lato sinistro del portico designata anche con il titolo di Santa Maria della Febbre (Alfarano (ante 1579), BAV, ACSP, G. 5, f. 149r; Alfarano 1582 [1914], 121, tav. I n. 146; Torrigio 1618, 28-29). È forse a esso che si fa riferimento inventariando nella «Cappella dove si vestono li signori canonici» «Imagine una grande della Madonna antichissima» (1603-1616, BAV, ACSP, Inventario 18, f. 1152). Nel 1608, in seguito alla demolizione della facciata della basilica e dell'annesso *Secretarium*, l'immagine fu trasferita nel peribolo delle Grotte e nel febbraio del 1631 sarebbe stata sistemata nel più antico degli oratori in cui si articola il percorso sotterraneo della basilica vaticana, da allora denominato 'cappella della Madonna della Bocciata' (Torrighio 1639, 133-134; Cerrati, in Alfarano 1582 [1914], 117 nota 3; Lanzani 2010, 174). Un rendiconto di spese della Fabbrica di San Pietro attesta però che nel luglio 1617 il «mastro Benedetto Drei» venne pagato per aver «murato una Madonna, di pittura, quale stava in fondo

alle grotte vecchie, con haverla portata dove sta al presente, alla Cappella dove stavano i corpi dei S. Leone papa» (AFSP, Arm. 1, A 3, c. 78): poiché la cappella della Madonna della Bocciata coincide con il luogo in cui erano sepolti i santi papi Leone I, II, III e IV (Lanzani 2010, 174), questo documento testimonia che il trasferimento del dipinto avvenne già nel 1617.

Meno limpidi i dati che emergono dalle fonti circa la composizione originaria del dipinto. Sia Vasari, in modo più dettagliato nella seconda redazione delle *Vite* (Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 193) che Alfarano (1582 [1914], 117) associano alla figura della Vergine con il Bambino anche le effigi di san Pietro, san Paolo e di un san Teodoro mansionario della basilica di San Pietro, raffigurato nell'atto di accendere delle lampade, senza esplicitare e tantomeno descrivere il legame compositivo tra le immagini. Alfarano, che nel 1576 aggiorna la precedente versione della pianta della basilica proprio per dare conto delle modifiche in corso in quegli anni (Cerrati 1914, XXVIII), registra che nella cappella di Santa Maria della Febbre «fuit etiam nostris temporibus translata altera Deiparae imago cum sanctorum Apostolorum Petri et Pauli hinc inde antiquissimis imaginibus cum tota muri spissitudine» (Alfarano 1582 [1914], 121): oltre all'interessante dato tecnico relativo alla modalità dello stacco, si può da qui dedurre che insieme al frammento con la Vergine anche le figure dei due apostoli furono trasferite nel *Secretarium*. Esse non seguirono però la Madonna della Bocciata nel successivo spostamento: Torrigio non ne fa menzione nel 1618 (28-29) e nel 1639 (134), recuperando la notizia della loro esistenza forse da Alfarano, ne attesta la dispersione. Al dipinto dedica una breve citazione anche Grimaldi (1619, BAV, Barb. lat. 2733, f. 144r-v; Id. 1619 [1972], 179): come Torrigio, censisce nelle Grotte la sola pittura della Vergine con il Bambino, ma ricorda l'originaria presenza della figura del mansionario – secondo lui Abbondio – e ci offre qualche elemento in più per mettere in relazione le due immagini, poiché ne colloca l'effigie sulla stessa parete della Vergine. Ci sono dunque elementi sufficienti per ipotizzare che le diverse figure citate dalle antiche descrizioni afferissero a un unico insieme, in cui Pietro e Paolo affiancavano il nucleo centrale costituito dalla Vergine col Bambino. Il gesto benedicente di quest'ultimo, chiaramente orientato verso qualcuno posto in basso, ha indotto Monciatti (2000, 870) ad avanzare l'ipotesi che il Teodoro mansionario nominato nelle fonti occupasse qui la posizione che, nel perduto mosaico del monumento funebre di Bonifacio VIII sempre in San Pietro (→ 23) e nel pannello 'votivo' cavalliniano di Santa Maria in Trastevere (→ 24a), era rispettivamente di papa Caetani e di Bertoldo Stefaneschi, inginocchiati davanti a san Pietro e diretti destinatari della benedizione. Alfarano (1582 [1914], 117) identifica però il mansionario Teodoro con il beato al quale, secondo quanto narrato da Gregorio Magno nel terzo libro dei *Dialoghi* (593-594 [2006], II, 104-107), mentre era intento ad alimentare le lampade della basilica apparve san Pietro; alla stessa epoca ci condurrebbe anche il sant'Abbondio (*ibid.*, 108-109) menzionato da Grimaldi, la cui identificazione è però meno probabile a causa della mancata relazione con le lampade. Un personaggio di tale antichità, santo, difficilmente poteva occupare una posizione subalterna e doveva più ragionevolmente affiancare Pietro o Paolo ai lati del trono della Vergine, in uno schema che è ricorrente nella pittura romana del tardo Duecento. L'orientamento dello sguardo e del gesto del Bambino reclamano comunque la presenza di un ulteriore personaggio collocato in basso e, poiché in tale posizione è frequentemente raffigurato il defunto destinatario di un



monumento funebre, lasciano supporre che l'affresco decorasse in origine un sacello con tale destinazione: che il portico della basilica ospitasse un numero elevatissimo di sepolture emerge d'altronde chiaramente dalla descrizione di Alfano (1582 [1914], tav. I nn. 123-141). Nel nesso con un altro sacello funerario, quello di Matteo d'Acquasparta all'Aracoeli (→ 39), si è svolta anche la discussione stilistica. Proposto da Biagetti (1941-1942, 278) in calce al restauro eseguito nei primissimi anni '40 del Novecento, l'accostamento si è variegato tra la diretta attribuzione al maestro (Boskovits 1979, 40 nota 73; Id. 1983, 303; Leone de Castris 1986, 239-240; Id. 2013, 41) o piuttosto nel suo ambito (Biagetti 1941-1942, 278; Toesca 1951, 684 nota 207; Romano 1989b, 148; Tomei 2000a, 113; Schmitz 2013, 214) e sulla cronologia della Boccia rispetto all'Acquasparta, se antecedente (Romano 1989b, 151; Tomei 2000a, 113) o più prudentemente prossima (Boskovits 1983, 303; Leone de Castris 1986, 239-240; Monciatti 2000, 870). La discussione è stata in parte condizionata dallo stato del dipinto consegnato dal restauro degli anni '40 e dall'uso – perpetuato anche in pubblicazioni recenti (Leone de Castris 2013, fig. 195) – di una fotografia legata a quell'intervento e anteriore all'ultimo restauro del 1980, nella quale esso compare ancora con una forte ridipintura di gusto giottesco (Romano 1989b, 147-148, per tutta la questione). Il legame con l'affresco Acquasparta è comunque molto forte, specialmente per la direzione dello sguardo della Vergine, che registra uno scatto dal basso verso l'alto, quasi impercettibile ma capace di conferire all'immagine insieme acutezza e austerità. Il trattamento plastico e modernissimo dei corpi e delle vesti dell'Acquasparta raggiunge però un vertice che la 'Bocciata' non consegue. L'affresco resta fedele ai sistemi costruttivi e plastici noti nell'*Annunciazione* di Santa Cecilia in Trastevere (→ 12) e del pannello d'altare della cappella Baylon all'Aracoeli (→ 21): con un'impostazione similmente rigida di volti e colli, con il manto che analogamente è incrociato davanti al petto e lascia vedere solo un triangolo della veste rossa, e le mani che hanno uguale sagoma e andamento. Ambedue i Bambini mostrano ancora il manto sopra la veste, posato su una sola spalla; l'abito sottostante è scandito da un sistema di pieghe e lumeggiature che nel Bambino dell'Acquasparta acquisiranno una trama più compatta e levigata.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1547: stacco del dipinto dal sacello nel portico della basilica di San Pietro e trasferimento nel *Secretarium* o cappella di Santa Maria della Febbre, annessa al portico stesso (Alfano (ante 1579), BAV, ACSP, G. 5, f. 149r).

Luglio 1617: il dipinto, che «stava in fondo alle Grotte vecchie» viene trasportato e murato nella «Cappella dove stavano i corpi dei S. Leone papa» a opera di Benedetto Drei, muratore della Fabbrica di San Pietro (AFSP, Arm. 1, A 3, c. 78).

1940 ca.: restauro eseguito da Giovanni Micozzi e Francesco Bencivenga. Il dipinto fu staccato dal muro per eseguire l'intervento e nella parte posteriore fu rinvenuto un blocco di

muratura antica ritenuta non originaria che aderiva agli strati preparatori; esso fu asportato e sostituito con un supporto in tela. L'intonaco sul quale sono realizzate le due figure risultò diverso da quello del fondo, caratterizzato anche da una pittura arabescata quattrocentesca che fu rimossa e sostituita da un tono uniforme. La pulitura liberò le figure da pesanti ridipinture, ma il successivo rammendo pittorico consegnò un'immagine non corrispondente al quanto conservato dell'originale (Biagetti 1941-1942, 274-279; Romano 1989b, 147-148).

1980: restauro condotto da Gianluigi Colalucci per la Reverenda Fabbrica di San Pietro. Se ne dà notizia in *Attività della Santa Sede* 1980, 1156 e in Romano 1989b, 147-151. In seguito all'intervento, il dipinto presenta ampie aree con reintegrazioni a tratteggio, in particolare nella zona del manto sotto la mano destra della Vergine, ed è riemersa la lacuna in prossimità del mento legata all'episodio miracoloso dal quale trae il nome.

#### *Documentazione visiva*

Dionigi 1773, tav. VI; fotografie (1940 ca.), in Biagetti 1941-1942, figg. 11-12, documentano lo stato di conservazione del dipinto precedente e successivo il restauro del 1940 ca.

#### *Fonti e descrizioni*

Muffels 1452 ca. [1999], 47; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 193; Alfano (ante 1579), BAV, ACSP, G. 5, f. 149r; Alfano 1582 [1914], 117, 121, tav. I nn. 136, 146; 1603-1616, BAV, ACSP, Inventario 18, f. 1152; documento (1617), AFSP, Arm. 1, A 3, c. 78; Torrigio 1618, 28-29; Grimaldi (1619), BAV, Barb. lat. 2733, f. 144r-v (Grimaldi 1619 [1972], 179); Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 70-71, 174; Torrigio 1635, 33-34; Torrigio 1639, 33-34, 133-134, 152-153; Ciampini 1693, 101; Dionigi 1773, 15-16.

#### *Bibliografia*

Sarti-Settele 1840, 19; Barbier de Montault 1866, 18; Cerrati, in Alfano 1582 [1914], 117 nota 3; Biagetti 1941-1942, 274-279; Toesca 1951, 684 nota 207; De Tóth 1955, 168-169; Mancini ante 1630 [1956-1957], II, 24 nota 238; Vasari-Della Pergola-Grassi-Previtali 1962-1966, I, 434 nota 4; Galassi Paluzzi 1965, 183-184; Vasari-Ragghianti Collobi-Ragghianti 1971-1978, I, 492 nota 5; Galassi Paluzzi 1975, 259, 314-315, 410, 412; Boskovits 1979, 40 nota 73; Faldi Guglielmi 1979, 777; *Attività della Santa Sede* 1980, 1156; Boskovits 1983, 303; Leone de Castris 1986, 239-240, 247 nota 13, 455; Romano 1989b, 147-152; Tomei 1989d, 75; Tomei 1991, 382; Romano 1992, 52-54; Tomei 1993, 590-591; Monciatti 2000, 870; Tomei 2000a, 20, 113, 145; Lanzani 2010, 174-176; Roma 2012, 411; Leone de Castris 2013, 41; Schmitz 2013, 41, 48, 67, 112, 120, 214, 216, 242.

*Daniela Sgherri*

## 35. LA MADONNA, SANTI E DONATORI NELLA PRIMA CAPPELLA DELLA PARETE DESTRA DI SANTA BALBINA

Fine XIII – inizio XIV secolo

Nell'affresco dell'emiciclo [1] appare la Vergine con in braccio il Bambino assisa su un trono gemmato, sul cui dossale è posto un drappo rosso decorato a losanghe. La Vergine è avvolta in un *maphorion* blu che le copre il capo ed è orlato da una fettuccia ocra, sotto a questo emerge un velo bianco. Del volto si conserva la parte superiore, la bocca è perduta. Del Bambino è rimasta l'aureola crucisignata e parte del corpo con la vesticciola ocra; un libro nella sinistra, la destra benedicente. Ai lati del trono ci sono quattro figure di santi; i due immediatamente vicini al trono nell'atto di introdurre due figure di donatori, a sinistra una donna e a destra, quasi distrutto, forse un uomo. La donna è presentata da una santa coronata, il cui volto è perduto. Indossa una veste bianca con ricche bordature ocra coperta da un manto rosso che lei sorregge con la destra, mentre la sinistra è poggiata sul capo della donatrice, che ha lunga tunica rossa con maniche larghe, coperta da un manto blu dai risvolti bianchi, il capo velato di bianco e le mani giunte; del volto si legge l'ovale e parte dell'occhio sinistro. Del santo posto all'estrema sinistra resta solo il pannello di una manica. Di quello a destra del trono è sopravvissuta la sagoma del volto e dell'aureola; la veste ocra coperta da un manto rosso orlato di verde è di foggia maschile. Del donatore da lui presentato si legge solo la veste ocra e il manto bruno. L'ultima figura dell'emiciclo, dipinta all'estrema destra, è in gran parte perduta ma il pallio ocra e il manto rosso lo identificano come un santo vescovo.

Aggiungiamo che nella terza nicchia della parete destra sono visibili tracce di un aggiornamento pittorico realizzato sopra lo strato duecentesco (Bordi, in *Corpus V* → 22); e che nella terza nicchia a sinistra (Bordi, in *Corpus IV* → 9b; Ead., in *Corpus V* → 21), molto confuso tra gli strati di intonaco forse non correttamente restaurati, emerge un piccolo donatore inginocchiato, con cuffietta bianca e gote molto rosse, arduo da situare nel tardo Duecento o primo Trecento, ma apparentemente sovrapposto allo strato pittorico duecentesco.

#### *Note critiche*

L'affresco costituisce l'ultima testimonianza conservata di una serie di analoghe tappe, che interessarono nel corso del tempo le nicchie laterali della chiesa (Bordi, in *Corpus IV* → 9b, 89-93; Ead., in *Corpus V* → 21, 119-123), essendo spesso frutto di committenza laica e privata. Questo sembra essere il caso anche di quest'ultimo dipinto, che fu verosimilmente voluto da una coppia di devoti. Le condizioni dell'affresco sono pessime, tra lacune e abrasioni; tratti fisionomici e drappaggi parlano di una datazione ancora contenuta negli ultimi anni del Duecento, che potrebbe anche avanzare di pochi anni, a sfiorare la soglia o i primissimi anni del Trecento. Qualche affinità con la bistrattissima *Madonna* di San Paolo alla Regola (→ 60) è forse meno rilevante di quella con gli affreschi di Santa Passera (→ 33) tuttavia anch'essi ridipinti al punto quasi dell'ingiudicabilità. Rimane simile a questi ultimi lo schema del pannello votivo, in cui compaiono le figure dei donatori laici.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1571: scialbatura a calce dei dipinti murali medievali e chiusura delle nicchie per volere del capitolo di San Pietro, a cui la basilica di Santa Balbina era stata affidata dal pontefice Pio IV (1559-1565) (Buchowiecki 1967, 426).

1927: riapertura delle nicchie laterali della basilica e scoperta dei dipinti medievali sotto lo spesso strato di scialbo del 1571, durante i lavori di restauro dell'edificio condotti da Antonio Muñoz tra il 1927 e il 1930 (Bellanca 2003, 122-124).

1970: campagna di restauro della Soprintendenza per i beni architettonici e ambientali di Roma all'interno e all'esterno della chiesa, a cura di Ermete Crisanti. Gli intonaci medievali sono stati fissati con un cospicuo numero di grappe, le lacune stuccate a gesso e a malta e reintegrate con pesanti ridipinture a tratteggio (Albini et al. 1991-1992, 13-14).

1991-1992: indagini diagnostiche sullo stato di conservazione dei dipinti murali condotte dagli allievi del XLIII Corso di restauro, Settore conservazione dei dipinti e dei beni architettonici, anno accademico 1991-1992 dell'ISCR (Albini et al. 1991-1992, 159-225).

1996: intervento di pulitura, consolidamento e restauro dei dipinti murali realizzati dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Roma, a cura della Delphica restauri, sotto la direzione di Andreina Draghi. L'intervento ha comportato la rimozione delle stuccature, delle grappe e delle ridipinture del 1970 e la scoperta di alcune parti di decorazione dipinta ancora nascoste dallo scialbo del 1571 (Archivio Delphica restauri).

2000 ca.: intervento conservativo della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma, che ha messo a nudo il paramento murario in laterizio (Flaminio 2002, 485).

#### *Bibliografia*

Muñoz 1931, 37-38; Lotti 1972, 36; Romano 1992, 65-67; Faenza 2006, 48.

*Giulia Bordi*



## 36. I DIPINTI DELLA LOGGIA DELLE BENEDIZIONI IN LATERANO

Dipinto murale staccato

1300 ca.

Della decorazione pittorica nella loggia annessa da Bonifacio VIII (1294-1303) al palazzo lateranense non sopravvive che un frammento, oggi incastonato all'interno di un'edicola sul primo pilastro che divide la navata centrale dalla navata laterale nord della basilica di San Giovanni [1]. Dietro il parapetto di un pulpito, del quale si distinguono anche due colonne scorciate, un pontefice con manto rosso e tiara a due corone solleva la mano nel gesto della benedizione; lo affiancano due ecclesiastici, rivolti come lui verso il basso, dei quali quello a destra srotola un cartiglio con iscrizione (*Iscr.* 1). All'estrema destra del dipinto, accostata alla colonna, si distingue una quarta figura di profilo, con una folta barba, mentre sul parapetto del pulpito campeggiano gli stemmi dorati con due bande ondulate azzurre dei Caetani. La scena cui apparteneva il frammento è nota attraverso un disegno contenuto all'interno dell'esemplare della Biblioteca Ambrosiana degli *Instrumenta translationum* di Giacomo Grimaldi (BAM, F 227 inf., 8v-9r) [2], databile alla fine del XVI, inizio del XVII secolo (Torquati 2009, 270). Accanto al baldacchino che accoglie il papa e i due chierici, si distribuisce in due folti gruppi la Curia pontificia, disposta in più file dietro un parapetto sul quale agli stemmi Caetani si alterna la raffigurazione del parasole cerimoniale, l'*umbraculum*. In primo piano si distinguono vescovi e cardinali, quattro per lato; indossano tutti la mitra e, quelli a sinistra, il piviale. Dietro di loro si accalcano chierici tonsurati con indosso vesti bianche – uno ha in mano un cero acceso – in mezzo ai quali spicca la presenza di un monaco con la veste marrone, di un re con l'abito blu e la corona, di due personaggi vestiti di rosso, uno di rosato e un altro di blu. Due file di alabarde si stagliano alle spalle della Curia, dalla quale s'innalza anche una lunga croce processionale e, di nuovo, un'*umbraculum*. Sotto il pulpito, che s'innesta su tre alte colonne con capitelli corinzi e sovrasta la facciata di un palazzo decorata da stemmi Caetani alternati alle chiavi incrociate e alle tiare pontificie, la folla è adunata a ricevere la benedizione papale. Si distinguono, a sinistra, tre personaggi con il cappello di pelliccia che giungono su due cavalli.

### Iscrizioni

1 - Iscrizione celebrativa/diplomatica, disposta all'interno dell'area figurata, a destra, in un roto sorretto da un ecclesiastico, allineata su otto righe orizzontali, secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere nere su fondo bianco. Integra. Scrittura maiuscola gotica. Fonte del testo: *incipit* di bolle pontificie (*Nuper per alias* ?).

*Bonifa/cius / ep(iscopu)s ser/úúø [ser]/vor(um) [Dei] / æé õê÷pe/ tuæ(m) rei me/mo÷(iam)*

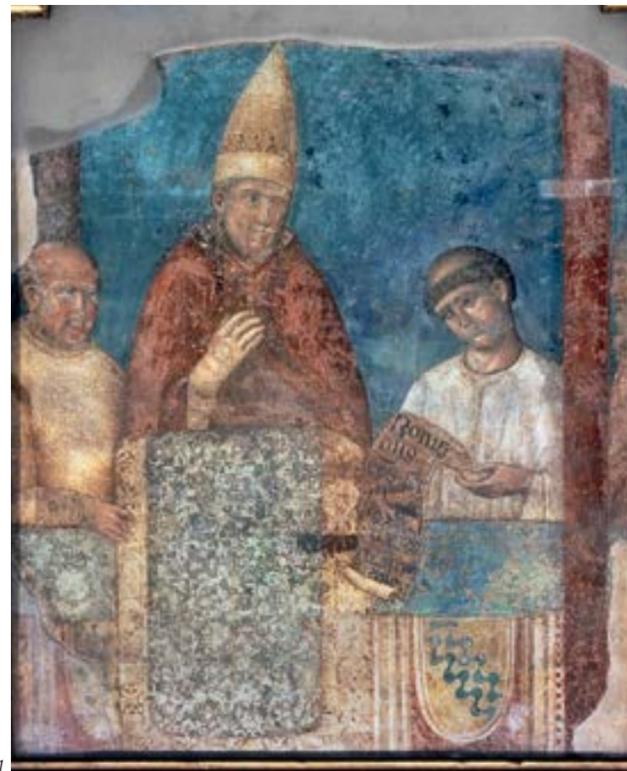
Integrazione da BAM, F 227 inf., ff. 8v-9r.

(S. Ric.)

### Note critiche

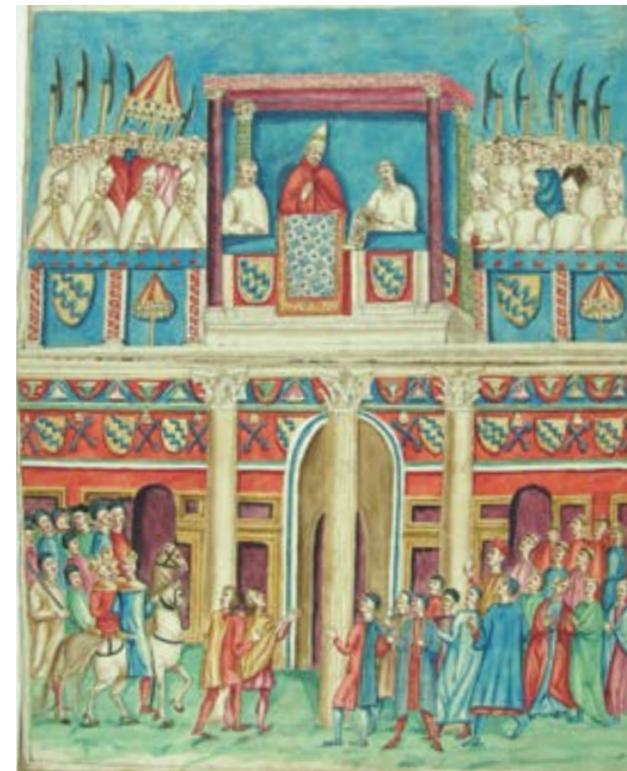
Quando Onofrio Panvinio descrive il «pulpito di marmo fatto da Bonifacio VIII» in Laterano e le immagini che ancora vi si vedevano raffigurate, era sostanzialmente già persa la memoria dell'evento narrato nella scena riprodotta nel disegno dell'Ambrosiana [2], la cui elaborazione sarà di poco successiva. Panvinio (1570 [it.], 232; Id. 1570 [lat.], 182), che tra le molte insegne della famiglia Caetani disseminate nella loggia riconosce

anche le rappresentazioni del *Battesimo di Costantino* e della *Fondazione della basilica lateranense*, in questo caso non va infatti oltre la mera descrizione di ciò che vede: un papa, Bonifacio VIII, che benedice la folla. Dalla testimonianza dell'erudito agostiniano si ricava un'immagine della loggia e delle sue pitture piuttosto dissonante con quella veicolata dalla descrizione di chi, qualche anno dopo, s'incaricherà della sua distruzione. Il pulpito del quale Panvinio annota colonne – due delle quali di porfido – pavimento a mosaico, volte, e le cui pitture, riferisce, sono ritenute raffinatissime (1560 ca., BAV, Vat. lat. 6110, in Lauer 1911, 483; Id. 1570 [it.], 232), si riduce nel resoconto dell'architetto Domenico Fontana (1590-57) a una «certa loggetta antica, e parte rovinosa per la vecchiezza» della quale Sisto V (1585-1590) nel 1586 dispone l'abbattimento, nell'ambito dei lavori di rinnovamento che sotto il suo pontificato interessarono l'intero patriarcato lateranense. La loggia era stata annessa da Bonifacio VIII al lato settentrionale dell'antica *Aula Concilii*, una vasta sala triclinale risalente all'inizio del IX secolo (LP II, 11) che si diramava dal fianco nord della basilica, accanto alla testata del transetto prospiciente il *campus* lateranense; il frammento risparmiato dalla distruzione fu dapprima collocato nel chiostro della basilica per volontà di Fulvio Orsini, canonico della basilica di San Giovanni (de Nolhac 1887, 24), poi nel 1876 fu trasferito all'interno della chiesa stessa, nella sua attuale sistemazione, come si legge nell'iscrizione apposta sotto l'edicola che contiene la pittura (Brandi 1956, 55). La tradizione che vi fosse raffigurata la promulgazione, avvenuta il 3 febbraio 1299, della bolla con la quale la basilica lateranense veniva concessa al clero secolare in sostituzione dei chierici regolari agostiniani giocò forse un ruolo nel salvataggio del frammento superstite e della sua sopravvivenza in stretta connessione con la basilica stessa (Maddalo 1983b, 131-132; Ead. 2009, 106-107); benché probabilmente anteriore, essa è attestata con certezza soltanto a partire dal 1631 (Ladner 1934, 39-40, 68-69; Mitchell 1951, 3) e costituisce una lettura strumentale del dipinto, decontestualizzato forse già da alcune decine di anni, da parte dei canonici lateranensi. L'interpretazione della pittura come immagine dell'indizione del Giubileo del 1300 da parte di Bonifacio VIII si trova almeno a partire da Séroux d'Agincourt (1824-1835, VI, 195); essa è stata ampiamente condivisa negli studi posteriori ed è ribadita nell'iscrizione posta sotto l'affresco. A Müntz (1881) va il merito di aver riannodato il brano conservato alla scena raffigurata nel manoscritto ambrosiano. Una diversa lettura del frammento e del disegno è stata proposta da Silvia Maddalo, pubblicata nel 1983 (Maddalo 1983b) e sostenuta in successivi interventi (Maddalo 1997; 2000a; 2000b; 2009). Partendo dal presupposto che l'ipotesi giubilare mal si adattasse al significato più estesamente attribuibile all'intero ciclo della loggia – la celebrazione del Laterano in quanto sede originaria del potere temporale della Chiesa, data la presenza delle scene del *Battesimo di Costantino* e della *Fondazione della basilica* – poiché la basilica e i palazzi lateranensi non furono teatro di cerimonie di particolare rilevanza legate all'evento ed erano anzi esclusi dai percorsi per l'ottenimento dell'indulgenza, la studiosa ha messo a confronto la scena minuziosamente riprodotta nel manoscritto grimaldiano con le raccolte di rubriche cerimoniali relative all'ordinazione pontificia e con il racconto dell'elezione di Bonifacio VIII così come descritto nell'*Opus metricum* del cardinale Iacopo Stefaneschi (1270 ca.-1341), tessendo una fitta trama di relazioni – paramenti del pontefice e dei membri della Curia, insegne, identificazione di personaggi, laici ed ecclesiastici, presenti alla celebrazione – tra le fonti testuali e l'immagine



1

dipinta, e giungendo a identificare quest'ultima come la *Presa di possesso del Laterano* da parte di Bonifacio VIII, avvenuta a conclusione della cerimonia d'incoronazione che si era svolta a San Pietro il 23 gennaio del 1295. La datazione del dipinto viene però posticipata al 1297, anno in cui la legittimità dell'elezione di Bonifacio al soglio pontificio – in seguito alla rinuncia di Celestino V (1294) – veniva apertamente contestata dal partito attorno ai Colonna e in cui ben si collocerebbe un ciclo destinato a rievocare la solenne incoronazione dei Caetani e a ribadire la natura imperiale del potere temporale del papa. Condivisa da molta parte della critica successiva (Romano 1992, 67-69; Paravicini Bagliani 1994, 324-325; Id. 1998, 74-76), la nuova lettura è stata in seguito affiancata da ulteriori interpretazioni (Gandolfo 1999; Frugoni 2000; Paravicini Bagliani 2000a; Id. 2005), delle quali due, con conclusioni diverse circa il momento rappresentato, riportano il dipinto a una data prossima al 1300. Chiara Frugoni (2000) riparte, innanzitutto, dall'iscrizione trascritta, purtroppo senza l'indicazione di una collocazione precisa, da Panvinio, che assegna una data alla loggia – «DOMINUS BONIFACIUS PAPA VIII. / FECIT TOTVM OPVS PRAESENTIS / THALAMI. / ANNO DOMINI MCCC.» (Panvinio (1560 ca.), BAV, Vat. lat. 6110, in Lauer 1911, 483; Id. 1570 [lat.], 182). Per prima, inoltre, accosta le parole dell'iscrizione sul cartiglio esposto dal chierico accanto a Bonifacio a uno specifico documento, una delle due bolle con le quali il 22 febbraio del 1300 Bonifacio VIII indisse l'indulgenza plenaria, la *Nuper per alias*, che si distingue dalla precedente *Antiquorum habet* per un lungo passaggio nel quale vengono esclusi dai benefici giubilari i nemici della Chiesa, in particolare re Federico II d'Aragona, i Siciliani e i Colonna, e il cui testo è preceduto dall'espressione *Ad perpetuam rei memoriam*. Il 7 aprile di quell'anno, secondo una tradizione consolidata, il papa celebrò nella basilica lateranense la liturgia del giovedì santo e fece leggere il processo contro Federico e i Siciliani, che furono ufficialmente scomunicati. Fu quella l'unica occasione durante l'anno giubilare in cui è attestata la presenza in Laterano del pontefice, che dopo la cerimonia promulgò, all'aperto e al cospetto di una grande folla,



2

anche un abbreviamento del tempo necessario per l'acquisizione dell'indulgenza. La memoria dell'*incipit* della seconda bolla giubilare inserita nella pittura e gli accadimenti cui si lega l'apparizione di Bonifacio in Laterano, in quel 1300 che Panvinio indica come data di realizzazione della loggia, hanno indotto la studiosa a tornare risolutamente verso l'interpretazione tradizionale del dipinto e della scena da cui esso è tratto, che andrebbero quindi datati al 1300, o poco dopo. Riprendendo l'analisi dall'*Ad perpetuam rei memoriam* del cartiglio dipinto, Agostino Paravicini Bagliani (2000a; Id. 2005) ha rilevato come la formula preceda non solo la *Nuper per alias*, ma molte delle bolle emanate dalla cancelleria pontificia durante il papato di Bonifacio VIII, cui sostanzialmente si deve l'introduzione in modo sistematico di questa espressione nella redazione dei documenti pontifici relativi ai processi (Paravicini Bagliani 2005, 383, 409). Essendo l'insieme più nutrito di queste bolle riconducibile a processi contro i nemici della Chiesa e a provvedimenti contro i Colonna, Paravicini ha cercato nella scena miniata il riflesso dei cerimoniali previsti per i processi generali di scomunica, evidenziando i nessi tra l'evento descritto e quello dipinto; restano però privi di riscontro, o dotati di riscontri problematici perché cronologicamente distanti rispetto all'epoca di esecuzione della pittura, una serie di elementi – li elenca egli stesso: la tiara, l'*umbraculum*, le alabarde, la presenza del re, ma anche alcuni dei personaggi che compongono la Curia assisa sul pulpito e la folla acclamante dal basso – invece per la maggior parte citati nel rituale del possesso (Maddalo 1983b, 141-149; Maddalo 2009, 102-105). Il dipinto riprodurrebbe dunque una cerimonia dei processi, il cui svolgimento a Roma nel Duecento è attestato più spesso in Laterano che in Vaticano (Paravicini Bagliani 2005, 394-396); secondo la ricostruzione documentaria proposta dallo studioso – incardinata attorno alla connotazione nelle fonti duecentesche del termine *thalamus*, che identifica la loggia nell'iscrizione riprodotta da Panvinio – la funzione stessa della loggia bonificiana sarebbe da legare ai processi generali di scomunica. Circa quale dei processi sia in questione nel dipinto lateranense, Paravicini

non giunge a un’identificazione specifica: la data non può però essere antecedente al 1299, perché negli anni precedenti il rito aveva sempre avuto luogo in Vaticano; anche il 7 aprile del 1300 Bonifacio non si era servito della loggia, che doveva quindi essere ancora in costruzione.

Il cartiglio dispiegato accanto a Bonifacio è stato oggetto, una decina di anni fa, di una campagna d’indagini diagnostiche, che ha rivelato come la scritta sia stata aggiunta a secco e si sovrapponga a una precedente iscrizione (Santamaria-Morresi 2009, 94-95). Per Silvia Maddalo è questa la riprova dell’inammissibilità delle interpretazioni fondate sull’*Ad perpetuam rei memoriam* che oggi si legge nel dipinto, a suo avviso una deliberata alterazione semantica avvenuta presumibilmente al momento della sistemazione nel chiostro del frammento per supportare il convincimento che vi fosse raffigurata l’emanazione della bolla del 1299 con cui la basilica lateranense passava dal clero regolare a quello secolare, anch’essa preceduta dalla stessa formula (Maddalo 2009, 105-107). Questo elemento non appare tuttavia, allo stato attuale delle indagini, così decisivo: la scritta, danneggiata e forse poco leggibile per non sappiamo quali ragioni, poté essere ridipinta senza alterazioni di contenuto, come del resto lo furono altre parti della pittura (Santamaria-Morresi 2009, 94).

Alla fine di questa indispensabile rassegna, che per forza di cose ha dato conto solo delle proposte più recenti e significative, alcuni elementi meritano forse ancora qualche riflessione. Panvinio, e non ci sono ragioni per ritenere che la validità o il contenuto dell’iscrizione siano discutibili o in altro modo interpretabili (come si suggerisce in Maddalo 1983b, 150 nota 123; Gandolfo 1988, 369; Maddalo 2000a, 211), assegna alla loggia la data del 1300, da intendere anzi nel senso più circoscritto possibile, visto che essa riguarda *totum opus praesentis thalami*. D’altronde il fatto che la promulgazione della bolla datata al 7 aprile 1300 – che alleggeriva le prescrizioni per guadagnare l’indulgenza – fosse avvenuta all’aperto ma non sulla loggia, è segno che essa non era ancora terminata, ché se lo fosse stata Bonifacio certamente l’avrebbe utilizzata e lo Stefaneschi non avrebbe mancato di darne conto (sulla questione cfr. anche Gandolfo 1999, 221). Come apparisse la loggia di Bonifacio VIII al termine dei lavori, pur tenendo conto di qualche rimaneggiamento successivo (Gandolfo 1999, 222; Maddalo 2000a, 216-217, 218) lo sappiamo dal celebre disegno realizzato negli anni Trenta del ’500 da Maarten van Heemskerck (*Skizzenbuchën*, f. 71r, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 79 D2a), che ci mostra un pulpito monumentale, con un arco trilobo sulla fronte principale e archi a tutto sesto sulle laterali, retto da tre grandi colonne corinzie; dietro il pulpito, si apriva un ambiente porticato a tre fornic suddiviso in due campate (Gandolfo 1999, 222-223). La struttura riprodotta da van Heemskerck nella parte inferiore corrisponde sostanzialmente a quella che compare nel disegno dell’Ambrosiana: le tre colonne che reggono il pulpito con il pontefice si stagliano contro il portico che precedeva il prospetto dell’*Aula Concilii* sul *campus* lateranense, dotato di una grande porta centrale e due laterali di dimensioni inferiori. La tribuna dalla quale si affaccia Bonifacio nella copia del dipinto, invece, non ha nulla a che fare con l’elegante loggia gotica tratteggiata da van Heemskerck, e ci mostra un assetto assai più modesto, un baldacchino con quattro colonnine marmoree su una base di marmo bianco – le due davanti sembrano di porfido, le altre di serpentino – coperto da una struttura leggera, forse in legno o in tessuto. Mitchell (1951, 5-6), sostenuto tra gli altri da Brandi (1956, 56-58; più tardi, Brandi 1983a, 60, parlerà però di un «baldacchino posticcio fatto espressamente per la proclamazione del Giubileo»), Romano (1992, 67) e Paravicini Bagliani (1998, 76), ha motivato questa difformità proponendo come modello del dipinto lateranense uno dei rilievi scolpiti della base dell’obelisco di Teodosio a Costantinopoli, quello in cui l’imperatore, affiancato dalla corte imperiale, si appresta a premiare il vincitore delle corse nell’ippodromo. La forma

del baldacchino, la disposizione delle figure sotto e ai lati di esso, sono effettivamente molto somiglianti nella scena dipinta al Laterano, che nel ritrarre l’indizione del Giubileo da parte di Bonifacio avrebbe mirato a istituire un legame diretto tra il pontefice e l’autorità imperiale; Mitchell (1951, 5-6) ha però riconosciuto l’impossibilità di rinvenire opere che possano aver veicolato l’iconografia del rilievo tardoantico fino alla Roma pontificia a cavallo tra il Duecento e il Trecento. Sempre nell’ambito delle scene di acclamazione, Gardner (2013, 290) ha proposto come fonte d’ispirazione della scena i dittici offerti dai consoli al momento dell’assunzione della carica, in particolare quello di Probiano, del 400 ca., nel quale il console è all’interno di un loggiato, affiancato da due dignitari e acclamato da due personaggi posti nel registro più in basso. Questo dettaglio problematico è stato quindi prevalentemente interpretato come scelta compositiva – fa eccezione Gandolfo (1999, 225), che lo imputa alla ridotta disponibilità di spazio in alzato sulle pareti della loggia, che avrebbe indotto il pittore a modificare nel dipinto la reale articolazione della struttura e a sostituirla con una più semplice e meno elevata – se ne può invece tentare la lettura come dato storico, considerando anche l’attenzione spasmodica al dettaglio che il disegno milanese dimostra. Quando si svolse l’evento raffigurato nel dipinto, la loggia era stata avviata, ma non ancora finita: i lavori dovevano essere in pieno svolgimento, fatto del quale però difficilmente poteva dare conto un dipinto, che infatti dispone baldacchino e figure davanti a un cielo azzurro e ritrae invece fedelmente la parte inferiore dell’architettura, con le tre colonne già predisposte a sostenere la loggia marmorea (secondo Luchterhandt 1999, 120 nella stessa posizione era forse già presente una struttura con la medesima funzione). Non è necessariamente contrastante con la data indicata da Panvinio e con questa ricostruzione degli avvenimenti il fatto che, per quanto è attestato dai registri di conti della Camera apostolica durante il pontificato di Bonifacio, nel 1299 all’architetto di palazzo vengano corrisposte cifre piuttosto modeste e che in quello stesso anno siano annotate spese relative a riparazioni del *thalamus*, che forse riguardavano le strutture antiche sulle quali la loggia si impostava (come suppone già Romano 2008a, 91 nota 18). Il dipinto dunque registra questa fase d’incompiutezza, perché realizzato a loggia non ancora terminata – cosa non impossibile, poiché doveva trovarsi sulle pareti dell’ambiente porticato più interno e non certo sulla loggetta aggettante rispetto al corpo di fabbrica (Gandolfo 1999, 225; Maddalo 2000a, 215, 222) – o più probabilmente perché intendeva ritrarre l’episodio esattamente così come si era svolto. In entrambi i casi, la scena fissa un momento preciso della realizzazione della loggia bonifaciana, che stando all’iscrizione riportata da Panvinio non può che cadere nel 1300, e tradisce l’urgenza di diffondere una ‘fotografia’ dell’avvenimento, un’istantanea tanto puntuale che è stato possibile identificarne molti dei protagonisti – in Matteo Rosso Orsini, priore dei cardinali diaconi, l’ecclesiastico alla destra del papa (Maddalo 1983b, 141), nel *praefectus Urbis* il personaggio ai piedi della loggia vestito in rosso e oro (*ibid.*, 142-143), nei senatori di Roma le tre figure a cavallo con il cappello di pelliccia (Frugoni 2000, 228).

Sulla base di tutti questi dati, si deve considerare che l’evento così prontamente ritratto difficilmente può esser stato la presa di possesso del Laterano, fosse anche solo perché, come è stato sottolineato (*ibid.*, 232), non si tratta di un episodio né specifico né emblematico del pontificato di Bonifacio. La stessa presenza, e con una certa evidenza, di una bolla nel dipinto non appare conciliabile con questo avvenimento. L’unica presenza del papa in Laterano, quell’anno, si lega al processo di scomunica di re Federico II e dei Siciliani durante le celebrazioni del giovedì santo, ed ebbe però anche un risvolto giubilare, poiché prevede l’emanazione della bolla con cui si alleggerivano le norme per ottenere l’indulgenza. Che l’espressione «*Ad perpetuam rei memoriam*» derivi dalla *Nuper per alias* o rimandi alle formule utilizzate nei documenti legati ai processi, è in ogni caso una

chiara dichiarazione delle intenzioni del pontefice, che aveva previsto modalità accorciate per l’acquisizione dell’indulgenza giubilare ma aveva anche il potere di privarne i suoi avversari; e che immediatamente visualizza il concetto nella loggia affacciata sulle proprietà gestite dai Colonna (Maddalo 1983a, 628; Maddalo 2000a, 211), esclusi dal beneficio. La scena è inserita nel ciclo con il *Battesimo di Costantino* e la *Fondazione della basilica lateranense* perché attraverso la figura di Costantino, imperatore che ha subordinato il potere imperiale a quello della Chiesa e ne ha fondato la sovranità temporale, Bonifacio censura il re aragonese nemico e scomunicato nel luogo stesso nel quale la chiesa romana è stata fondata. Di estremo interesse appare anche la considerazione di Gardner (2013, 290), che, nel sostenere decisamente l’ipotesi giubilare, mette a fuoco come il ritratto del Laterano costituisse un importante surrogato della figura del papa, assente da Roma per molti mesi nel 1300. Appare assai probabile che la loggia in quel momento ancora in costruzione sia stata poi utilizzata in maniera stabile per i processi di scomunica, che spesso avevano luogo in Laterano (Paravicini Bagliani 2005, 394-396) e la cui cadenza era assai più ravvicinata – tre e poi una volta l’anno (*ibid.*, 378, 409) – di quella dei possessi e dei giubilei.

Assegnato a Giottino da Vasari (Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 233) e a Cimabue nel più volte citato passo di Panvinio (1570 [lat.], 182), in Ciacconio nel 1630 ([1677], II, col. 304) compare la paternità giottesca che, richiamata poco dopo da Rasponi (1656, 327), sarà a lungo prevalente anche nella critica moderna (Toesca 1951, 470; Brandi 1956, 68-85; Matthiae 1966a [1988], 233; Bologna 1969a, 118; Venturoli 1969, 152; Gosebruch 1970, 16-24; Vayer 1971, 45-59; Brandi 1983a, 59-63), declinata anche nella prospettiva dell’intervento di un aiuto romano (Gnudi 1959, 85-86; Oertel 1966, 82; Previtali 1967, 369) o in quella della più generica dipendenza dal maestro (Bertelli 1969, 38; Raggianti 1969, 71; Volpe 1969, 52; Bellosi 1985, 37 nota 40, 131). Nella cronologia giottesca, il dipinto della loggia lateranense veniva generalmente a collocarsi tra il cantiere di Assisi e quello di Padova, intorno al 1300 verso cui conduceva anche la lettura giubilare. Da Boskovits, prima come opera di un collaboratore (1971, 41; Id. 1976, n. 79) poi come autografo (1983, 305 nota 29), il dipinto è stato associato alla personalità di Cavallini, ma riconoscendo nel frammento del Laterano il riflesso dell’incontro tra Giotto e la cultura cavalliniana, tra Assisi e Roma, intorno al 1300 (*ibid.*, 304); in questa direzione anche Serena Romano (1992, 69) e Tomei (1997b, 246), per il quale però il dipinto va attribuito a uno sconosciuto maestro di formazione cavalliniana (2000b, 95). In direzione nettamente cavalliniana, ma con uno scivolamento verso il primo decennio del Trecento, va Gandolfo (1999, 228), mentre alla lettura di Tomei rimanda Pace, che però sottolinea una sostanziale sopravvalutazione della qualità del dipinto, comunque ormai molto logoro (Pace 2003b, 519). Kessler (2009, 96) insiste sul pieno inserimento del dipinto, dal punto di vista della costruzione prospettica e delle capacità espressive, nell’arte romana della fine del Duecento in generale.

Il volto del chierico, il più conservato del frammento, mostra le più evidenti corrispondenze con opere riconducibili a Cavallini o alla sua bottega – gli angeli del *Giudizio* di Santa Cecilia in Trastevere (→ 12) (Boskovits 1976, n. 79; Id. 1983, 305 nota 29), ma anche il *Matteo* della cappella Savelli in Santa Maria in Aracoeli (→ 30). All’anonimo accolito si affiancano i ritratti di Bonifacio VIII e dell’Orsini, entrambi assai più sciupati. Il rubicondo cardinale è stato accostato alla fase del cantiere della basilica superiore di Assisi successiva alle due Storie di Isacco – delle quali la pittura lateranense condivide in massima parte l’impostazione scenica – e quindi alle prime scene del ciclo della vita di San Francesco (Romano 1992, 69): nell’ecclesiastico immediatamente alle spalle del vescovo nella *Rinuncia ai Beni*, effettivamente, ritroviamo la forma arrotondata del volto, con il sottomento cadente, i due segni orizzontali sulla fronte aggrottata, il posarsi polito delle vesti sul busto. Nello stesso personaggio sono però anche le lumeggiature sottili che illuminano e

restituiscono i volumi del viso del chierico riconosciuto ‘cavalliniano’ e la ripartizione della capigliatura in ciocche piccole e sottili, che come nella figura tonsurata della loggia romana si scuriscono sulla fronte segnando una linea ben visibile. Non sorprende quindi l’affinità riscontrabile anche con alcuni dei *Profeti* del transetto di Santa Maria Maggiore (→ 16c [6]), specie per le linee parallele che increspano la fronte, le rughe che si diramano dai lati degli occhi, il chiaroscuro realizzato tramite pennellate finissime e dense, che danno luogo a un rossore marcato e diffuso. Il dipinto del Laterano è frutto chiaramente del dialogo attivo a chiusura di secolo tra Roma e Assisi, ma questo dialogo si svolge a Roma e nella pittura romana – e cavalliniana – ha le sue radici più profonde.

#### *Interventi conservativi e restauri*

Prima metà del Cinquecento: nel corso del restauro novecentesco, Brandi (1956, 66-67) rilevò una serie di modifiche apportate al dipinto a suo parere nella prima metà del Cinquecento e comunque prima della traslazione nel chiostro: il rinnovamento del fondo azzurro, l’aggiunta delle infule alla tiara del pontefice, alcune variazioni della foggia del piviale e l’aggiunta della mano sinistra del papa, già attestata nel disegno della Biblioteca Ambrosiana (fine XVI-inizio XVII secolo, BAM, F 227 inf., ff. 8v-9r).

1586: nell’ambito dei lavori per la costruzione del nuovo patriarcio voluti da Sisto V, la loggia di Bonifacio VIII fu distrutta e con essa i dipinti che la decoravano. Il frammento superstite con il pontefice benedicente tra due chierici fu ricoverato nel chiostro della basilica per interessamento del canonico Fulvio Orsini (Cancellieri 1802, 120). Un’incisione pubblicata da Ciacconio (1630 [1677], II, col. 304) documenta il fastoso allestimento, architettonico o solo dipinto, all’interno del quale fu inquadrato il brano pittorico; essa documenta inoltre, con ogni probabilità, alcuni rifacimenti subiti dall’opera in occasione della traslazione, in particolare il completamento con un’arcata della parte superiore (Brandi 1956, 62).

1786: il frammento fu trasferito all’interno della basilica, sul primo pilastro che divide la navata centrale dalla navata laterale nord. Esso fu forse restaurato, con l’eliminazione della mano sinistra posticcia del pontefice (*ibid.*), comunque non più attestata in Séroux d’Agincourt (1824-1835, VI, tav. CXV).

1952: restauro del frammento a cura dell’Istituto Centrale del Restauro, diretto da Cesare Brandi, eseguito da Luigi Pigazzini (Brandi 1952, 218; Id. 1956, 63-68). Il frammento si presentava completamente ridipinto; dopo una serie d’indagini diagnostiche volte ad accertare la presenza, sotto gli strati sovrammessi, della pellicola pittorica originale, fu eseguita la pulitura, particolarmente rivelatrice sui volti delle quattro figure, e l’integrazione pittorica ad acquarello delle piccole lacune. Non furono rimossi la maggior parte dei ritocchi relativi al fondo, le vesti e il baldacchino. 2004: indagine tecnico conoscitiva e diagnostica a cura del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro dei Musei Vaticani (Santamaria-Morresi 2009, 91-95). Sono stati riscontrati diffusi fenomeni di decoesione e sollevamento della pellicola pittorica, alterazioni cromatiche specialmente in corrispondenza del cielo di fondo, microcadute della pellicola pittorica, numerose lacune e integrazioni di varia forma e grandezza, presenza di ridipinture e fissativi alterati.

#### *Documentazione visiva*

Disegno acquarellato (fine XVI-inizio XVII secolo), BAM, F 227 inf., ff. 8v-9r; Ciacconio 1630 [1677], II, col. 304; Séroux d’Agincourt 1824-1835, VI, tav. CXV.

#### *Fonti e descrizioni*

Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 233; Panvinio (1560 ca.), BAV, Vat. lat. 6110, in Lauer 1911, 483; Panvinio 1570 [it.],

231-232; Panvinio 1570 [lat.], 182; Ciacconio 1630 [1677], II, col. 304; Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 1993, in Lauer 1911, 577; Rasponi 1656, 327; Ciampini 1693, 19.

#### Bibliografia

Cancellieri 1802, 120; Lauer 1911, 236-237; Séroux d'Agincourt 1824-1835, V, 189; *ibid.*, VI, 195-196; Müntz 1881, 111-137; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 426-427; de Nolhac 1887, 24; Strzygowski 1888, 181; Venturi 1918, 234-235; Ortolani 1925, 74; Ladner 1934, 39-40, 68-69; Hermanin 1945, 339; Mitchell 1951, 1-6; Toesca 1951, 470; Brandi 1952, 218; Brandi 1956, 55-85; Gnudi 1959, 85-86; Meiss 1960, 25; Waetzoldt 1964, 38; Matthiae 1966a [1988], 232-233; Oertel 1966, 82; Previtali 1967, 369; Bertelli 1969, 38; Bologna 1969a, 118; Raghianti 1969, 71-72; Venturoli 1969, 152; Volpe 1969, 52; Gosebruch 1970, 16-24; Ladner 1970, II, 288-296; Boskovits 1971, 41; Vayer 1971, 45-59; Boskovits 1976, n. 79; Belting 1977, 96, 176; Boskovits 1983, 304-305; Brandi 1983a, 59-63; Curcio 1983, 294-297; Maccarrone

1983a, 750-751; Maddalo 1983a, 627-628; Maddalo 1983b, 129-150; Bellosi 1985, 37 nota 40, 131; Bonsanti 1985, 31; Leone de Castris 1986, 455; Gandolfo 1988, 367-369; Tomei 1991, 394-395; Romano 1992, 67-70; Paravicini Bagliani 1994, 324-325; Aini 1996, 73-82; Maddalo 1997, 120-122; Tomei 1997b, 239-246; Paravicini Bagliani 1998, 74-76; Paravicini Bagliani 1998 [2005], 82-87; Gandolfo 1999, 219-228; Tomei 1999b, 337-339; Trivellone 1999, 409; Frugoni 2000, 218-240; Maddalo 2000a, 211-230; Maddalo 2000b, 170-171; Paravicini Bagliani 2000a, 459-483; Tomei 2000b, 95; Pace 2003b, 519; Tartuferi 2004b, 45; Paravicini Bagliani 2005, 377-428; Maddalo 2006a, 128, 132-135; Romano 2008a, 91 nota 18; Kessler 2009, 96; Maddalo 2009, 97-107; Marinacci 2009, 47; Miglio 2009, IX-X; Santamaria-Morresi 2009, 91-95; Torquati 2009, 270-271; Gardner 2013, 289-291; Schmitz 2013, 47, 55, 180, 202.

Daniela Sgherri

### 37. IL CIBORIO CON L'ANNUNCIAZIONE A MOSAICO E I FRAMMENTI DI AFFRESCO NELLE NAVATE LATERALI IN SANTA MARIA IN COSMEDIN

1296-1300 ca.



Il ciborio sopra l'altar maggiore, sostenuto da arcate trilobe, presenta decori geometrici su tutti e quattro i lati e, su quello verso la navata, un'Annunciazione musiva [1]. I personaggi sono situati nei triangoli di risulta, su fondo oro, l'arcangelo Gabriele a sinistra e la Vergine a destra. Sull'architrave appare la firma dello scultore, DEODAT ME FEC. Sugli altri tre lati, nei triangoli appaiono le armi Caetani, motivi ondulati azzurri su fondo oro.

Nella parte in basso a sinistra dell'absidiola destra si conserva inoltre un minuscolo resto di decorazione geometrica (cm 60x25): due fregi *bordeaux* a losanghe bianche, una orizzontale, l'altra verticale (Giovenale 1927, 162 fig. 43). Infine, nella parte alta della parete destra, nella navatella sinistra, all'angolo con la parete absidale, si conserva un brano d'affresco a motivi cosmateschi che sembra bordare una nicchia ad arco acuto (Giovenale 1927, 161 fig. 42.a).

#### Note critiche

L'artista che firma il ciborio è il *Deodatus Cosmati* che firma varie altre opere a Roma e nei dintorni (Clausse 1897, 401-414; Claussen 1987, 210-221). Il baldacchino ha forme arnolfiane semplificate in senso bidimensionale; l'apparato scultoreo viene sostituito da modesti decori geometrici o da elementi figurativi a mosaico (D'Achille 1991a, 220-222). La presenza degli stemmi Caetani si lega al personaggio di Francesco Caetani (1260 ca. - 1317), fatto cardinale di Santa Maria in Cosmedin nel dicembre 1295 dallo zio Bonifacio VIII, e titolare della basilica fino al 1304 (Waley 1973b).

Oltre a far fare il ciborio, il cardinale fece consolidare e ingrandire il palazzo diaconale adiacente alla basilica; fece restaurare il tetto della chiesa e forse anche la facciata (Giovenale 1927, 157-170, 403-404, 415; Fucsiello 2011, 124). I motivi cosmateschi ad affresco sono stati riferiti agli anni di questi lavori e accostati ai frammenti nel transetto di San Giovanni in Laterano (→ 7a, [11]; Giovenale 1927, 162; Massimi 1953, 49). Forse si tratta degli unici piccoli resti di una decorazione estesa, non si sa quanto, alle zone laterali della basilica, includente forse alcune scene (?) nella parte bassa dell'absidiola destra (il frammento conservato sarebbe un pezzo della cornice decorativa: Giovenale 1927, 162) e dei santi (?) in nicchie – simili a quelli di Santa Cecilia (→ 12) – nella parte alta della navatella sinistra. La data di questa campagna decorativa, non anteriore al 1296, quindi dopo la nomina di Francesco Caetani, potrebbe essersi conclusa entro il 1300, data del Giubileo.

La tecnica musiva è modesta: le figure sono piccole, ma realizzate con tessere grosse e quindi con disegno non preciso. Angelo e Vergine sono trattati come motivi decorativi: a scapito del senso dell'equilibrio, le figure si inclinano centripetamente, come accompagnando la linea dell'arco. La qualità modesta ha spinto ad attribuirli alla mano dello scultore (Giovenale 1927, 167; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 166). L'ipotesi è plausibile; sottolineiamo però che la tecnica ora descritta è affine, ancorché di minore qualità, a quella della bottega cavalliniana. L'angelo del ciborio sembra aver preso a modello, sia per la posizione che per i colori delle vesti, quello dell'emiciclo di Santa Maria in Trastevere (→ 24a) (Gardner 2013, 144).

#### Interventi conservativi e restauri

1892-1899: restauro della chiesa diretto da Giovenale (CBCR 1964, II-2, 283). Pulitura e restauro del ciborio, demolizione delle volte delle navate ed eliminazione della decorazione barocca. Scoperta dei frammenti d'affresco.

#### Documentazione visiva

Incisione, in Ciampini 1690-1699, I, tav. XLIV, fig. 2; incisione, in Fontana 1833-1855 [1889], I, tav. XXXVI; incisioni, in

Crescimbeni 1715, 137, 139; Rossini 1843, tav. XIII; disegno, in Clausse 1897, 403; fotografia (ante 1927), Anderson, 26565; Gelasio Caetani, incisione, in Caetani 1927, 229; fotografia, in Giovenale 1927, tav. XVII; Giovanni Battista Giovenale, disegni, in Giovenale 1927, 161 fig. 42.a, 162 fig. 43; fotografia (1933-1934 ca.), ICCD-GFN, D 1814; fotografie (1995 ca.), SBAS-Roma, 174209-174211, 174246-174247.

#### Fonti e descrizioni

Ciampini 1690-1699, I, 183; Crescimbeni 1715, 137-140.

### 38. LA LASTRA TOMBALE DI MUNIO DE ZAMORA IN SANTA SABINA cm 286 × 86

1300

La lastra tombale [1] è oggi situata nel pavimento, al centro della navata centrale della basilica. Il defunto è rappresentato frontale, tonsurato, con l'abito domenicano e le mani giunte, inquadrato da un baldacchino trilobato e decorato alla cosmatesca; l'iscrizione, sui quattro lati, contiene l'identità del defunto, il suo percorso e la sua data di morte (*Iscr.* 1).

#### Iscrizioni

1 - Iscrizione funeraria, disposta lungo i quattro lati della lastra, in un'area grafica rettangolare segnata inferiormente, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere incise su marmo. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

*μHic iacet frater Munio // Zamorensis natione Hispanus quondam ordinis fratrum predicatorum magister septi // mus qui obiit septima di // e mensis martii anno Domini Millesimo Trecentesimo pontificatus d(omi)ni Bonifacii p(a)p(ae) VIII anno VI*

(S. Ric.)

#### Note critiche

Il domenicano spagnolo Munio de Zamora (1237-1300) fu eletto Generale dell'Ordine nel 1285, e conservò la carica fino al 1291, quando Niccolò IV ne ordinò l'immediata deposizione a causa dello scandalo di Zamora, dove alla fine degli anni Settanta sarebbero stati commessi stupri nel monastero femminile domenicano. Divenne tuttavia vescovo di Palencia nel 1294, e il cardinale Gudiel (→ 32) lo fece discolorare di ogni accusa. Morì a Roma nel 1300 (Linehan 1998, 107-139).

In origine, la lastra funeraria si trovava verosimilmente «*plus haut, dans la nef centrale, à gauche de l'autel conventuel, où se conservait le Saint Sacrement, c'est à dire au-dessus des gradins du presbyterium*» (Cronaca di Sebastiano di Olmedo (prima metà del XVI secolo), in Berthier 1910b, 442; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1981, 277). La lastra è stata di certo spostata nel corso dei lavori effettuati nel coro durante il pontificato di Sisto V, fra 1586 e 1587 (*Int. cons.*). Appartiene al piccolo gruppo di questo tipo di sepolture, presenti nelle chiese mendicanti certo perché di una tipologia meglio accettata rispetto ad altre classi di monumenti funebri, più lussuosi (Gardner 1992, 85-86). Ma la ricchezza decorativa che connota l'oggetto nell'uso del mosaico colorato attenua questa scelta 'umile': la lastra doveva appartenere a una tipologia di

#### Bibliografia

Fontana 1833-1855 [1889], I, 24; Bleser 1878, 254; Müntz 1881, 134; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 166; Clausse 1897, 401-405; Angeli 1904, I, 300; Tani 1922, 13; Thynne 1924, 167; Caetani 1927, 227; Giovenale 1927, 32-33, 162-167, 401; Toesca 1927, III, 988; Massimi 1953, 41, 49; *Santa Maria in Cosmedin* 1956; Golzio-Zander 1963, 212; Parsi 1970, V, 70; Waley 1973b, 159; *Guide rionali. Ripa II* 1978, 98; Claussen 1987, 213-214; D'Achille 1991a, 220-222; Gardner 2013, 144-145; Schmitz 2013, 59, 62, 146, 184.

Valentine Giesser



sepolture con mosaico di cui si conserva traccia scritta relativa a un altro esempio, quello della lastra tombale del cardinale francese Gervais Jeancolet de Clinchamps (morto nel 1287 e sepolto a San Martino ai Monti), così descritta, «In una lapide di mosaico con figura di mezzo rilievo, della quale è restato solo la seguente iscrizione in lettere similitudine di mosaico» (Silvagni 1912, 420-421 n. 20; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1981, 278).

Il motivo del baldacchino è raro nelle tombe romane di questi anni, mentre è frequente in Europa settentrionale; inteso a sottolineare l'importanza del defunto, lo si ritrova ad esempio nella lastra di Bertoldo Stefaneschi a Santa Maria in Trastevere, dove l'effigie del defunto è però sostituita dalle armi di famiglia (Garms 2000, 87). Molto accurato specie nell'esecuzione del volto, il mosaico è stato attribuito a un Cosmato (Van Marle 1921, 227), a fra Pasquale – l'autore del candelabro pasquale di Santa Maria in Cosmedin (Taurisano 1924, 42) – o a un anonimo non identificabile data la perdita di altre lastre consimili (Gardner 1992, 89). L'ipotesi di Hermanin (1945, 334), che pensava a un ambito cavalliniano, derivava forse dall'osservazione dell'uso di una fila di tessere azzurro-verdi, molto nette, a segnare il naso, gli spazi tra gli occhi e i lati del collo, così come si vede in alcuni brani dell'emiciclo di Santa Maria in Trastevere, in particolare nella scena della *Natività* (→ 24a).

#### Interventi conservativi e restauri

1586-1587: sotto Sisto V, restauro della basilica, che incide pesantemente sulla zona presbiteriale. La lastra di Zamora viene dislocata (Ugonio 1588, 7-11; CBCR 1976, IV, 73).

### 39. PIETRO CAVALLINI E AIUTI. LA LUNETTA A FRESCO DEL MONUMENTO ACQUASPARTA IN SANTA MARIA IN ARACOELI

1302-1305 ca.

Il monumento funebre del cardinale d'Acquasparta appartiene a una tipologia molto in voga tra fine Duecento e primo Trecento, monumentale, con camera funebre, *gisant* e angeli (Gardner 1973a e 1992), e una componente pittorica sovente a mosaico (→ 31, → 32). La tomba dell'Aracoeli ha invece lunetta ad affresco [1], con la Vergine (in abito rosso ed elegantissimo manto azzurro) e il Bambino in trono [2] affiancati da un santo giovane con libro [1, 4], che per ragioni onomastiche è facile identificare con l'Evangelista Matteo, e da san Francesco [1,3] che presenta il cardinale ammantato di rosso e inginocchiato ai piedi del trono. La lunetta è integrata in alto da una fascia cuspidata e ornata a motivi cosmateschi, con al centro un medaglione con il Cristo benedicente su fondo rosso mattone [5]. Vere decorazioni cosmatesche ornano il fronte del tabernacolo, con al culmine lo stemma Acquasparta. Il tetto del tabernacolo è azzurro fasciato di rosso.

#### Note critiche

La decorazione affrescata del monumento funebre è stata concepita in stretto dialogo e rispecchiamento degli apparati marmorei: le ornamentazioni cosmatesche sono riprodotte ad affresco, secondo un procedimento che già abbiamo visto in essere ad esempio nel Sancta Sanctorum (Romano, in *Corpus V* → 60) e che ovviamente non obbliga a immaginare un marmoraro impegnato anche come pittore (Matthiae 1966a [1988], 194). Difficile dire se la scelta della tecnica a fresco derivi da disponibilità finanziarie meno generose che nel caso delle tombe con lunette musive. Acquasparta, *magister* parigino nel 1276, maestro di teologia allo *Studium*

#### Documentazione visiva

Incisione, in Gualdi (1652-1657), BAV, Vat. lat. 8254, parte II, f. 300; Séroux d'Agincourt 1841, VI, tav. XVIII.17; Filippo Lais, fotografia (1870 ca.), coll. Parker, 1645; cromolitografia, in De Rossi 1899, tav. IX.5; fotografia (ante 1907), Anderson, 4005; fotografia (ante 1924), Alinari, 27958; fotografia (1987 ca.), SBAS-Roma, 130570.

#### Fonti e descrizioni

*Annalium Ordinis Praedicatorum* 1756, 451.

#### Bibliografia

Séroux d'Agincourt 1841, VI, 34; Bleser 1878, 317; Müntz 1881, 135; Frothingham 1885, 55-56; De Rossi 1899; Angeli 1904, II, 538; Berthier 1910b, 442-446; Muñoz s.d. [1919], 33; Van Marle 1921, 227; Tani 1922, 5; Van Marle 1923-1938, I, 501; Muñoz 1924, 36; Taurisano 1924, 42-45; Thynne 1924, 199; Venturi 1926, 53; Armellini-Cecchelli 1942, 714; Hermanin 1945, 334; *Santa Sabina* 1949; Darsy 1961, 145; Matthiae 1967, 389; Oakeshott 1967, 335; Parsi 1970, VI, 140; Gardner 1973a, 435; Bauch 1976, 301; Greenhill 1976, I, 4, 100; *Guide rionali. Ripa II* 1978, 72; *Mittelalterlichen Grabmäler* 1981, 277-278; Petersen 1989, 105; Koch 1990, 456; Gardner 1992, 85-89; Id. 1994b, 215-216; Garms 2000; Schmitz 2013, 142.

Valentine Giesser



cavalliniana (Matthiae 1966a; Pace 1993) o l'appartenenza a un 'pittore romano giottesco' (Carta-Russo 1988); e soprattutto, visto l'anno di morte del cardinale, la sua relazione con la fase tarda di Cavallini, che all'inizio del giugno 1308 giunge a Napoli per lavorare alla corte di Roberto (Bologna 1969; Leone de Castris 1986; Id. 2013). La progressiva 'giottizzazione' di Cavallini, che Matthiae fa dipendere da Assisi, e Bologna dall'opera romana di Giotto come l'affresco del Laterano, è un problema che ha finito per essere discusso nel quadro e in funzione della controversia sul primato fiorentino e della valutazione della pittura romana circa 1300; ma restano perigliosi concetti quale quello dell' 'autografia', basato sull'accettazione di un *name piece* – in questo caso, gli affreschi di Santa Cecilia (→ 12) – nel quadro però di quelli che sono di fatto resti molto frammentari di vasti cantieri la cui organizzazione si sottraeva di certo a criteri di attività individuale. Cavallini ebbe cantieri aperti in tutta Roma nell'arco di circa un ventennio: forse a San Paolo, molto verosimilmente a San Crisogono e a San Francesco a Ripa, a Santa Maria in Trastevere, a Santa Cecilia, all'Aracoeli. La chiesa francescana, in possibile rivalità con Assisi e con San Francesco a Ripa, sembra esser stata 'preda' di una committenza ambiziosa e in tanta parte esterna all'Ordine – i senatori capitolini, le famiglie come i Colonna e forse i Capocci. Nell'arco di pochi anni si avviarono molti progetti, dall'abside, alle cappelle di famiglia, ai monumenti funebri, e si tratta solo dei frammenti a noi noti (→ 9a, b, c, → 17, → 21, → 22, → 30, → 63) che palesemente mostrano una mescolanza stilistica tra quelli che furono probabilmente i due





3

poli della pittura romana di fine secolo: ma non dimentichiamo che il nome di Filippo Rusuti deve aggiungersi agli altri due, e non in posizione secondaria. Il monumento Acquasparta è il più vicino al nostro concetto di 'autografia', in quanto coerente con il più solido numero del catalogo cavalliniano – il *Giudizio* di Santa Cecilia – e compatibile con gli sviluppi che si intravedono nel complesso corpus delle attribuzioni napoletane. Che nella lunetta siano presenti degli aiuti, pare a me indubbio: non solo per la non eccelsa qualità del ritratto del cardinale e del Bambino [1, 2]; ma per il nesso chiarissimo della figura del san Matteo [3] con quelle che saranno le formule di un pittore prolifico e complicato come 'Lello' (→ 70, → 71, → 72, → 73), laddove di qualità davvero alta è il volto del san Francesco [4] – forse il punto di maggior coerenza con le storie giottesche assistiti. Il volto della Vergine si approssima fortemente a quello della 'Bocciata' (→ 34) il cui finto giottismo, risultato della ridipintura degli anni Trenta, era stato a volte considerato spia della medesima 'conversione' giottesca che avrebbe toccato anche il Cavallini nella lunetta Acquasparta (Leone de Castris 1986, 239; Romano 1989b). La forza plastica delle figure è indubbia, come pure la loro eleganza cromatica; i personaggi 'parlano' poco tra loro, come forse sempre in Cavallini che è lontano dalle intenzioni di dialogo e affetti così forti invece in Giotto. Il nesso con gli affreschi di San Domenico Maggiore a Napoli, proposto da Bologna (1969) e contestato da Tomei (2000a e 2004) anche per quel che attiene la supposta committenza Brancaccio, è a mio avviso consistente; il ciclo napoletano è però con tutta evidenza il frutto di più presenze di pittori, alcuni dei quali palesemente aggiornati sulla maniera giottesca della basilica inferiore assiate, a una data



4



5

che deve ormai suppersi nel corso del secondo decennio. La lunetta romana, in sostanza, databile ai primi anni del Trecento, deve essere scaturita dall'ambito stretto di Pietro Cavallini, probabilmente con sua attiva partecipazione, e segnala un momento germinale della maniera cavalliniana trecentesco nei confronti di un'ulteriore vasta produzione, tra Roma, il Lazio meridionale e Napoli, in cui si radicano figure come quella del già citato 'Lello'.

#### Interventi conservativi e restauri

1921: consolidamento a cura dell'allora Regia Soprintendenza ai Monumenti del Lazio e degli Abruzzi, eseguito da Tito Venturini Papari sotto la direzione di Antonio Muñoz (ACS, AA.BB.AA., I Divisione, 1920-1924, b. 1470, fasc. 5).

#### Fonti e descrizioni

Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 1994, f. 447; Ugonio (1594), BCAF, cl. I, 161, f. 975v; Casimiro 1736, 344-345.

#### Bibliografia

Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903], 89; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 162-163; Clausse 1897, 394-395; Thode 1899; Angeli 1904, I, 275; Toesca 1904, 317; Valeri 1904, 154; Venturi 1907, 153; Van Marle 1921, 241; Colasanti 1923, fig. 26; Thynne 1924, 159-160; Toesca 1927, 987, 1035; Berenson 1936, 121; Coletti 1941, XXXVIII; Toesca 1941, 15-16; Armellini-Cecchelli 1942, I, 667; Hermanin 1945, 333; Horb 1945, 22; Toesca 1951, 682; Lavagnino 1953, 61-62; Cellini 1955, 226; De Angelis 1958, 29; Field 1958, 54-56; Toesca 1959, 15-17; Golzio-Zander 1963, 211-212; Merz 1965, 100-104; Matthiae 1966a [1988], 194; Berenson 1968, 81; Bologna 1969a, 117-118, 120; Venturoli 1969, 147-148; Matthiae 1972, 118-119, 127-128; Gardner 1973a, 438; Pericoli Ridolfini 1976; Hetherington 1979, 59-65; Tomei 1982, 85; Boskovits 1983, 301; Brandi 1983a, 15; Carloni 1983; Poeschke 1983, 426-427; Leone de Castris 1986, 239; Pace 1986b, 431-432; Carta-Russo 1988, 138-140; Gandolfo 1988, 333; Petersen 1989, 104-105; Romano 1990, 160; D'Achille 1991a, 228; Tomei 1991, 380-381; Romano 1992, 74-76; Pace 1993b; Parronchi 1994, 19-25; Wollesen 1998, 131; Tomei 2000a, 109-113; Brooke 2006, 445-446; Russo 2007, 92; Morvan 2008; Lucherini 2009, 209; Paone-Tomei 2010b, 57; Gardner 2013, 136; Leone de Castris 2013, 41; Monciatti 2013, 167-168; Schmitz 2013, 243.

Serena Romano

## 40. IL MOSAICO DELLA CAPPELLA DI SANTA ROSA IN SANTA MARIA IN ARACOELI

Mosaico staccato, cm 125 × 104 (in alto), 109 (in basso)

Inizio XIV secolo

La Vergine [1], seduta in un trono ligneo con in braccio il Bambino in veste gialla e pallio marrone, ha veste rossa e manto azzurro; fa il gesto di intercessione verso il Bambino [2] che benedice il senatore inginocchiato il quale, vestito di rosso con collo e berretta azzurra e bianca come i risvolti dell'abito, ha le mani giunte ed è presentato da san Francesco, che gli mette una mano sulla spalla e rivolge uno sguardo espressivo a Maria, facendo anch'egli il gesto di intercessione. Dall'altra parte del trono, anche lui con gesto di intercessione, il Battista [3] con un cartiglio non inscritto.

#### Note critiche

Il mosaico, a fondo oro bordato da una fascia rossa, è di non grandi dimensioni; Muñoz (1910) sosteneva che l'attuale forma rettangolare ha corretto quella originaria, in cui gli angoli superiori erano assenti; Oligier invece (1911) contesta sia l'originaria provenienza da un altare, sia l'ipotesi circa la forma 'a camino', considerando che la stesura delle tessere d'oro nei due angoli non sia radicalmente diversa dal resto (sottolineo tuttavia che la giuntura è percettibile pur se omogeneizzata al resto, e che un cambio di progetto in corso d'opera, come voleva Oligier, appare poco probabile). Secondo Petersen (1989, 387) i restauri furono piuttosto al di sotto che al di sopra della suddetta linea, e che abbiano comportato la parziale obliterazione dello schienale del trono. Muñoz riteneva anche che il supporto in marmo su cui posa il mosaico sia appositamente incavato per contenerne l'intera superficie, e che il lembo del manto del Battista si sovrapponga al bordo del supporto. Non avendo potuto studiare il retro del mosaico, lascio in sospeso la questione, notando però che il mosaico sembrerebbe adatto ad una provenienza funeraria, da un sacello o una sepoltura del senatore presentato da san Francesco. Questi è rappresentato senza barba, con le stigmate sulle mani e sul costato in ostentata evidenza; è visibile solo il piede destro, con sandalo e stigmate.

Ritenuto dal Matthiae (1966a) opera di un Cosmato, il mosaico non ha goduto di grande fama, anche perché rimane in pratica invisibile e non visitabile. Si differenzia in modo marcato dall'altro mosaico Colonna (→ 17) e non presenta caratteri chiaramente riferibili all'ambito stretto di Torriti, Cavallini o Rusuti, situandosi piuttosto, opera di quasi certo carattere funerario, nella scia operativa delle grandi botteghe di fine secolo. Qualche assonanza, per quel che si può oggi vedere, esisteva forse con il registro basso della facciata di Santa Maria Maggiore (→ 16e), in particolare con il Bambino che appare al patrizio Giovanni, nella seconda scena del ciclo, e per il modo di contornare i visi con una striscia grigia, un tratto, questo, in comune con il sopravvissuto angelo della *Navicella* giottesca (→ 53). L'identificazione del senatore effigiato con un membro della famiglia Capocci è antica, ma non dimostrata.

#### Interventi conservativi

1910: si scopre il mosaico, fino ad allora celato da un dipinto a olio, e lo si trasporta dalla parete d'altare a quella laterale della stessa cappella (ACS, AA.BB.AA., I Divisione, 1920-1924, b. 1470, fasc. 2).

#### Fonti e descrizioni

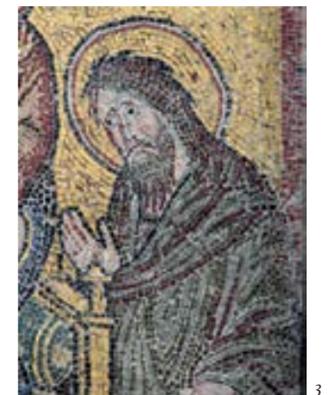
Ugonio (1580 ca.), BAV, Barb. lat. 1994, f. 404r, «Aliud XI Sacellum familiae, ut reor. de Anibaldeschis veteri pictura ornatum



1



2



3

*cum sepulcris eiusdem clarissimae familiae dedicatum in nomine [due righe bianche] cuius haec inibi sculptantur insignia»* e segue lo stemma Capocci (Oligier 1911, 290); Bruzio (1655-1675 ca.), BAV, Vat. lat. 11891, f. 233r, «*Transeundum hinc ad duas Cellas interiores, quarum altera S.Francisciae Romanae a Nobili Astallorum Familia constructa est. Altera Beatissimae Virginis de Purificatione exprimit musivi operis (imaginem: in margine) S.Franciscum et S.Antonium inter, cui a latere in genua procumbit Vir Senatorii habitus»* (Oligier 1911, 237); Casimiro 1736, 120-121.

### Bibliografia

Strzygowski 1888, 170; Clausse 1893, II, 508; De Rossi 1899; Venturi 1907, 191; Muñoz 1910; Oligier 1911, 214-218, 238-251; Toesca 1927, 1014; Matthiae 1966a [1988], 210; Malmstrom 1973, 210; Boskovits 1983, 302; Herklotz 1983, 575; Bellosi 1985, 111; Carta-Russo 1988, 164-166; Gandolfo 1988, 337,

339; Petersen 1989, 385-399; Tomei 1990a, 143-144; Romano 1998, 206; Pace 1998, 186; Cook 1999, 188-189; Russo 2007, 103-104.

Serena Romano

### 41. IL CROCIFISSO DI SAN MARCO

Dipinto murale staccato, cm 195 × 100

Inizio XIV secolo

Resecato intorno alla sola figura del Cristo crocifisso, il brano ad affresco della basilica di San Marco al Campidoglio è attualmente conservato nell'ufficio del parroco e fissato su un supporto in tela rinnovato nel restauro del 1989-1990 (*Int. cons.*). Il corpo livido del Cristo morto è cinto da un perizoma ugualmente bianco-grigio, dal quale a mala pena si distingue [1]. La testa è abbandonata sulla spalla destra e incorniciata dalla capigliatura castano-rossa, che sul lato sinistro si distribuisce in lunghi riccioli ben delineati di diversa grandezza [2]. La barba e i baffi intorno alla bocca semiaperta sono assai radi e lasciano intravedere la carnagione sottostante; il naso, la bocca e gli occhi chiusi sono resi attraverso sottili linee dello stesso colore dei capelli e da ombre e lumeggiature lievissime a dare il senso della convessità. I piedi sovrapposti sono fissati alla croce lignea tramite un unico chiodo, dal quale stillano gocce di sangue. Assai vivo è ancora il rosso della ferita sul lato destro del costato, mentre da quella prodotta dal chiodo al centro della mano sinistra sgorga un rivolo di sangue che scende lungo il braccio, fino all'incavo del gomito. L'aureola si compone di una fascia più interna raggiata e crucisignata – in rosso con motivi neri a rombo, linee verticali e piccoli cerchi – e da una più esterna, bianca, leggermente più sottile, con una linea rossa e un ultimo bordo nero-blu scandito da terne di perle bianche.



### Note critiche

Segnalato da Hermanin nella sacrestia della basilica di San Marco (1932, 57), il Crocifisso fu trasferito negli uffici parrocchiali della chiesa verosimilmente dopo la conclusione dell'ultimo restauro, nel 1990; vi è comunque registrato a partire dal 1992 (Romano 1992, 76). Non ci sono notizie in merito alla collocazione originaria, né circa l'epoca nella quale fu staccato e applicato su tela. Della chiesa di San Marco non sono infatti note campagne decorative tra la fondazione di Gregorio IV (827-844) e il rinnovamento promosso da Paolo II (1464-1470), che la incorporò nel complesso di Palazzo Venezia da lui edificato.

Anche nell'attuale condizione frammentaria e nello stato fortemente consunto e abraso della pellicola pittorica, la cronologia tardo duecentesca o primo trecentesca dell'affresco è evidente, come del resto già individuato da Hermanin (1932, 57) e Romano (1992, 76). Pur con qualche incertezza esecutiva, l'impostazione della figura del Cristo presuppone quella della croce giottesca di Santa Maria Novella; qualche affinità esiste anche con la croce della vicina Aracoeli (→ 9b), con la quale condivide un' apprezzabile sottigliezza nella realizzazione delle pieghe del perizoma (rilevata già da Romano 1992, 76). Non lontani dalla croce dell'Aracoeli sono anche l'angolatura del bacino, la forma delle lunghe dita dei piedi sovrapposti e trafitti da un solo chiodo, l'estrema semplificazione – per quanto traspare oggi dalla logora condizione in cui giungono entrambe le pitture – nelle modalità esecutive degli elementi del volto, resi attraverso sottili pennellate scure sul fondo biancastro degli incarnati, e l'andamento della capigliatura, con riccioli ben distribuiti sulla spalla sinistra e una ciocca più compatta e pesante

che scende dal lato destro. In confronto al modello aracoelitano il dipinto di San Marco fissa però il corpo del Cristo notevolmente più in basso rispetto all'asse orizzontale della croce, conferendo al braccio e alla spalla destra, non visibile dietro i capelli, una posizione del tutto innaturale; le decorazioni piuttosto articolate dell'aureola e qualche contatto con i due volti di Cristo su tavola del Camposanto Teutonico (→ 42) e di Palazzo Venezia (→ 44) fanno propendere per una datazione che oltrepassa già il confine del secolo. Dal punto di vista compositivo, l'immagine del Cristo crocifisso va certamente integrata con le due figure della Vergine e di san



2

### 42. PIETRO CAVALLINI. IL VOLTO DEL CRISTO DEL CAMPOSANTO TEUTONICO

Tempera su tavola, cm 52,3 × 47,8

Città del Vaticano, Camposanto Teutonico

1300 ca.

La testa del Cristo è ritratta assolutamente frontale, circondata da un'aureola in pastiglia raggiata e dorata, con nembro crucigero bruno ornato con motivi quadrangolari rossi e puntini perlati; spicca su una striscia di fondo intensamente azzurro, recuperato durante il restauro del 1983 sotto la ridipintura nera [1]. La tavola, oggi palesemente ressecata, aveva forse in origine forma centinata. Il volto del Cristo è fortemente stereometrico, con i capelli scuri partiti a metà della fronte, occhi sottolineati in nero che quasi si congiungono con l'arcatura delle scure sopracciglia; barba fine ma folta; i tendini del collo sono sottolineati in chiaro, geometricamente convergenti alla base della gola, dove sono coperti dal bordo bianco di una camicia e poi dal bordo dell'abito azzurro con grande decorazione dorata.

### Note critiche

Il Cristo del Camposanto Teutonico fu segnalato da Federico Zeri nel 1957 e da lui pubblicato nel 1976 come autografo di Pietro Cavallini. Acquistato sul mercato antiquario romano da monsignor Anton de Waal (rettore del Camposanto Teutonico dal

Giovanni Evangelista, come accade nel tabellone centrale delle croci su tavola ma anche nella pittura murale – si vedano a Roma, a partire dalla seconda metà del Duecento, i casi in Santa Prassede (Quadri, in *Corpus V* → 46), nel convento e nella chiesa di Santa Balbina (Bordi, in *Corpus V* → 51, → 52), nel convento di San Silvestro in Capite (Romano, in *Corpus V* → 69), nel monastero di Sant' Agnese (→ 59), nell'abside di San Saba (→ 68); vi compaiono sovente una coppia di angeli in volo al di sopra della croce e una o più Marie e il centurione nelle versioni più narrative o, in alternativa, coppie di santi affiancati talvolta dai donatori inginocchiati in quelle più celebrative.

Senza escludere che l'immagine fosse stata originariamente realizzata per uno degli ambienti annessi alla chiesa di San Marco, ad esempio la sala capitolare poi inglobata nelle strutture di Palazzo Venezia, è possibile che essa adornasse un altare o un monumento funebre realizzati su una delle pareti laterali della basilica e poi distrutti in una delle numerose campagne di rinnovamento degli apparati decorativi, che risentirono ciclicamente dei danni cagionati dall'umidità per essere l'edificio collocato diversi metri sotto il livello stradale (Tiberia 1999, 57); quest'ultima ipotesi è però ostacolata dalle dimensioni molto grandi del frammento.

### Interventi conservativi e restauri

1989-1990: restauro condotto dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, direzione dei lavori Vitaliano Tiberia, restauratore Rosario Pizzinelli. Fissaggio della pellicola pittorica, distacco dal precedente supporto e applicazione sul nuovo, restauro completo, ripristino zone neutre (SBAS-Roma, perizia 1, 1988).

### Bibliografia

Hermanin 1932, 57; Buchowiecki 1970, 383; *Guide rionali. Pigna III* 1977, 142; Romano 1992, 76; Tiberia 1999, 60.

Daniela Sgherri

Il dipinto è di altissima qualità, e il nome di Pietro Cavallini l'unico che possa soddisfare la ricerca di paternità di questo pezzo erratico. La fisionomia del Cristo è vicinissima a quella del Cristo di San Giorgio in Velabro (→ 3), specialmente nell'effetto a maschera suscitato dalla convergenza delle linee degli occhi con quelle delle sopracciglia, e anche nella stereometria della costruzione anatomica di volto e collo. L'affresco del Velabro è in pessime condizioni, mentre la tavola è perfettamente conservata e di recente molto ben restaurata; l'impressione è però che il ritratto sia di qualità più alta, imperniato sul richiamo magnetico del volto illuminato, e sull'effetto forte di plasticità che gli dà vita. La stesura pittorica è assolutamente simbiotica a quella delle parti migliori del *Giudizio* di Santa Cecilia in Trastevere (→ 12): un lavoro incessante di pennelli sottilissimi, che insistono sulle sfumature scure degli effetti di profondità e filamento per filamento schiariscono la superficie fino a rappresentare la luce, senza aggiungere i colpi di bianco di calce come sistematicamente avviene nella più gran parte della pittura romana pre-cavalliniana. I lineamenti vengono così delicatissimamente disegnati, come avviene nelle zone del collo e della bocca; gli occhi risultano qui stranamente più pesanti, come se l'intenzione solenne del ritratto avesse indotto il pittore a insistere sulla geometria del tratto nero più di quanto appaia, ad esempio, nel gemello Cristo di Santa Cecilia.

Chi scrive ha già respinto (Romano 2009a) i sospetti di falsità in precedenza avanzati circa la tavola (si vedano Gandolfo 1988, 334 e Tomei 1993, 591). La quale costituisce invece un complemento straordinario al catalogo cavalliniano, e più in generale, al panorama della pittura romana del tardissimo Duecento, così dominata dall'affresco e dal mosaico. Le altre opere che a questa sono state accostate, dalla cosiddetta *Madonna Altieri* (→ 43) alla *Testa di Cristo* conservata a Palazzo Venezia (→ 44) sono

coerenti nel disegnare un percorso di evoluzione dei modelli e della tecnica cavalliniana, in anni via via più tardi, senza che l'affinità possa classificarsi sotto un medesimo nome.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1983: restauro eseguito da Carlo Giantomassi e Donatella Zari. Il dipinto è realizzato su una tavola di pioppo di spessore irregolare, incurvata e deformata, risultata reseccata nella parte inferiore; fu liberato da una cornice lignea applicata direttamente sulla superficie dipinta, che occultava parzialmente. Non c'è incamottatura, la preparazione è stata realizzata con gesso e colla misti a resina. La pulitura ha riportato alla luce l'originario fondo in azzurrite, precedentemente annerita, ed eliminato vecchie ridipinture. La superficie pittorica si mostrava in buone condizioni; le cadute di colore, soprattutto sui capelli e sulla guancia destra, sono state integrate a rigatino. L'aureola è a pastiglia raggiata, con lamine d'oro su stagno applicato a missione, senza bolo (Strinati 2004g, 88; Romano 2009a, 25).

#### *Bibliografia*

Zeri 1957 [1991]; Zeri 1976 [1992]; Faldi Guglielmi 1979, 780; Boskovits 1983, 301; Boskovits 1984b, 325; Bellosi 1985, 144; Gandolfo 1988, 334; Tomei 1993, 591; Bonsanti-Boskovits 1994, 309; Tiberia 1996, 143-145; Bellosi 2000b, 121; Morozzi 2000, 190; Tomei 2000a, 145 e 160; Tartuferi 2004c, 78-79; Strinati 2004b, 24-26; Strinati 2004g; Romano 2009a; Leone 2012a, 102; Leone de Castris 2013, 41; Schmitz 2013, 41.

Serena Romano

#### 43. LA COSIDDETTA 'MADONNA ALTIERI'

Tempera su tavola, cm 121 × 73,8, cm 5,2 (spessore)  
Collezione privata

1300 ca.

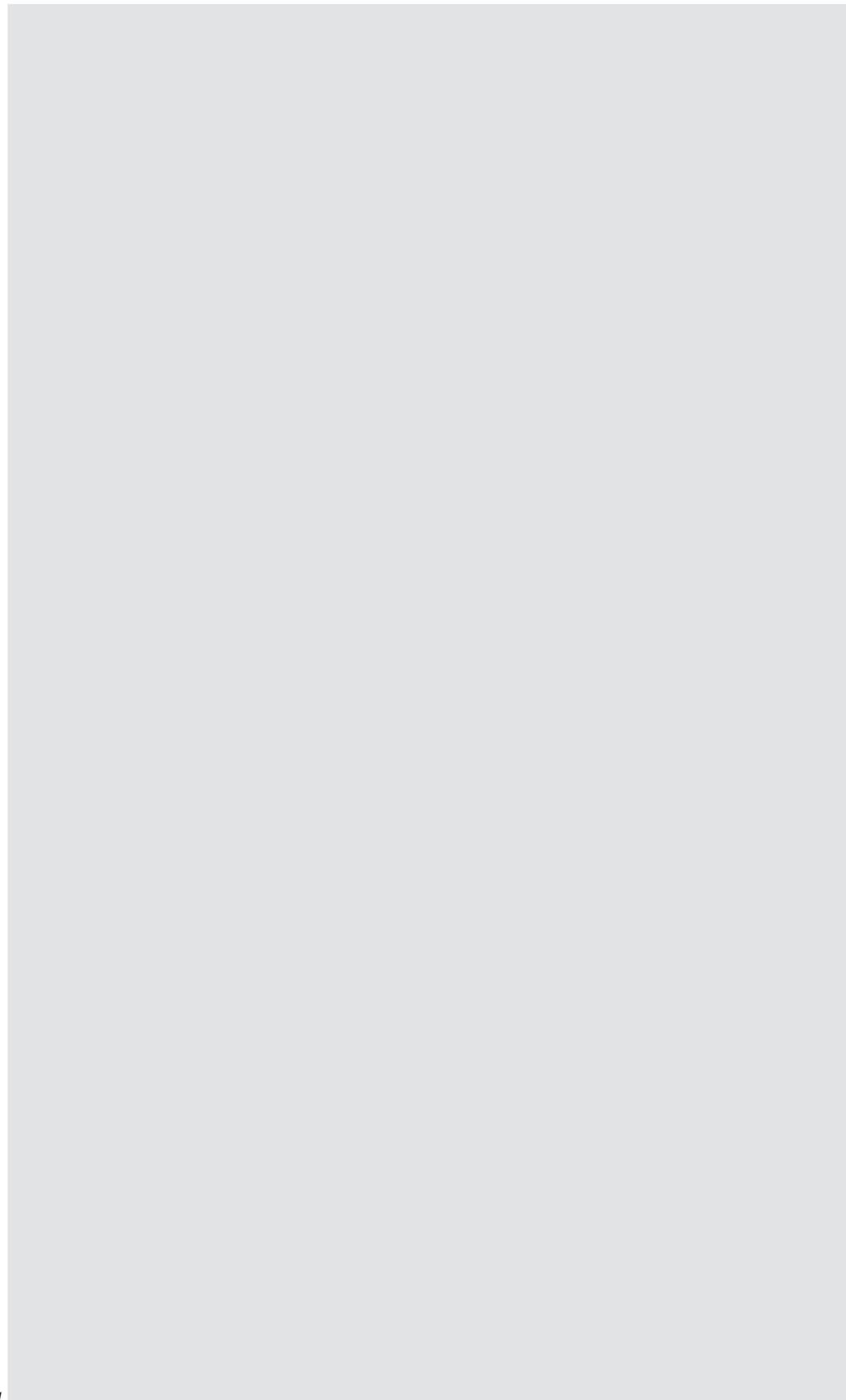
La Vergine è raffigurata quasi perfettamente frontale, avvolta da un manto di un azzurro scurissimo, quasi nero, bordato da una fascia dorata a minute decorazioni geometriche punzonate; si intravede la veste sottostante, bianco-rosata, con fascia dorata e decorata allo scollo [1]. Tre motivi decorativi quadripetali o stellati appaiono sulle spalle e nel lembo sul capo. Regge con il braccio destro un Bambino con capelli biondo-rossi, benedicente e con un piccolo rotulo legato con una cordicella dorata; la vesticciola rosata è decorata con incrostazioni dorate, e sulle spalle porta una sciarpa/stola bianca a disegni rossi che si avvolge e si stringe intorno alla vita. Vergine e Bambino hanno aureole molto riccamente decorate a pastiglia dorata, nella Vergine con motivi di tralci vegetali ed efflorescenze, nell'aureola del Bambino interrotti dalla croce inscritta e decorata da incrostazioni geometriche con un grosso castone rosso romboidale al centro e quattro pietre verdi rotonde. Sui bordi decorati a pastiglia del manto di Maria si vedono molte lettere, in parte pseudocufiche non riconducibili a parole riconoscibili, in parte invece più leggibili. Nella parte che scende dall'avambraccio sinistro della Vergine, in lettere dorate su fondo ocra, si legge la frase di intercessione che Maria indirizza al figlio (*Iscr. 2*) [2]. Nel bordo a sinistra del volto di Maria compaiono invece lettere non ben decifrabili [3].

La cornice della tavola è ricavata nello spessore della tavola, più negli angoli che al centro dei lati, con effetto marcatamente bombato sull'asse verticale. Il fondo oro è lavorato con tecnica a graffito; sulla superficie retrostante le figure, tutto il bordo visibile ai lati della

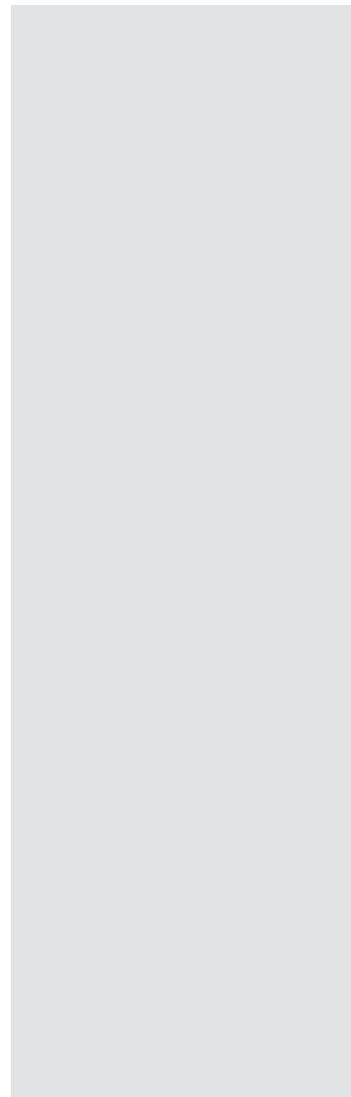
Vergine e sul lato superiore è orlato da un motivo che mostra agli angoli un quadrato con una rosetta a quattro petali; nel resto della fascia, sui tre lati visibili, appaiono fitti graffiti che scontornano la superficie liscia di lettere formanti un'iscrizione con la salutatione angelica (*Iscr. 1*), frammiste ad elementi invece decorativi di tipo vegetale e geometrico [4]. La fascia dell'iscrizione è bordata da un ulteriore motivo ad andamento triangolare terminante con un motivo gigliato, forse imitante la frangia di un tessuto o i 'fioroni' che concludono orlature architettoniche ad archetti [4]. Oro e decorazioni graffite sono anche sullo spessore della cornice, sia sul piatto che sul tratto in verticale: si tratta di un pattern a fregio, piuttosto rozzo, con una o due figurine abbozzate, motivi gigliati e rosette, che sul piatto risultano sistematicamente mozzati perché la cornice è stata manifestamente ridotta in spessore; l'oro manca, peraltro, sul piatto di ambedue i lati corti, evidentemente per la riduzione dello spessore avvenuta in epoca imprecisata. Numerosi buchi di chiodi si vedono sull'oro del fondo, nei due angoli alti, come se nel tempo vi siano stati inchiodati veli o tessuti di protezione; nessuna traccia, invece, di 'incoronazione', come in tanti altri casi romani.

#### *Iscrizioni*

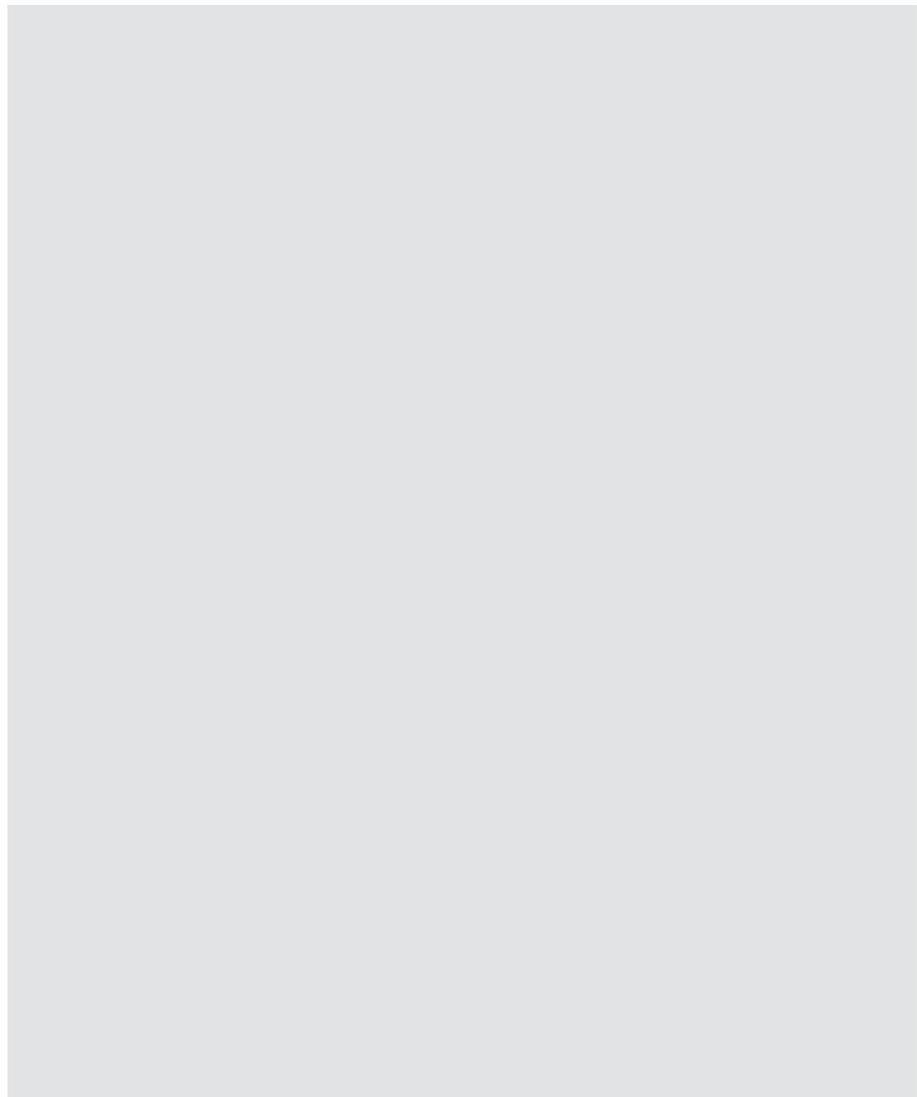
1 - Iscrizione devozionale, disposta all'interno dell'area figurata, in una cornice incisa delimitata da una nappa a dentelli che corre sui quattro lati della tavola, allineata su un rigo orizzontale secondo un



1



2



3

andamento rettilineo regolare. Il testo si legge a partire dall'angolo superiore sinistro e termina a circa metà del lato destro. Lettere incise su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica. Fonte: *Lc* 1, 28.

*Ave Maria gratia p/len^a D(omi)n(u)s ... na V O MA QU / XHAS H M A T*

r. 2. *DNS tec(u)m / A W / MR QU* (Todini 1992, 12)  
Sulla cornice laterale sinistra si leggono alcune lettere: *XHAS H M A T* che paiono appartenere a un motivo decorativo piuttosto che a un testo di senso compiuto.

2 - Iscrizione devozionale, disposta sul bordo del mantello della Vergine, dal polso sinistro alla cornice inferiore, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate eseguite in pastiglia a rilievo su fondo oro. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

*Fili (re)com(men)do tibi om(ne)s deprecantes m<e>*

Filippo Todini ha suggerito di leggere sul bordo dorato del *maphorion*, alla sinistra della testa di Maria, un'iscrizione allineata in senso verticale che avrebbe contenuto una data, le iniziali di

un'invocazione alla Vergine e «la firma abbreviata di Giotto: *Jot F = Jot(tus) f(ecit)*», una vera e propria crittografia (Todini 1992, 12). Tuttavia Todini non trascrive la datazione e l'invocazione, «per le abrasioni e i caratteri molto irregolari» e, a ben vedere, i segni grafici presenti sul bordo della veste non configurano chiaramente delle parole, ma solo in casi sporadici somigliano a lettere dell'alfabeto latino frammiste a caratteri pseudocufici, impiegati però per finalità meramente ornamentali. Per quanto riguarda la presunta sottoscrizione di Giotto, anche in questo caso la lettera *J* (tra l'altro per nulla comune nel XIII e XIV secolo) non è chiaramente decifrabile, oltre al fatto che sarebbe stata disposta in senso opposto alla normale disposizione delle lettere sul rigo, perché nel senso del lato lungo del bordo. Inoltre anche le altre presunte lettere *OT* e *F* sono, piuttosto, segni ornamentali e non configurano una scrittura con parole di senso compiuto. Infine tale sottoscrizione contrasta con la 'firma' di Giotto che, nei tre casi documentati, ripete sempre la formula «*opus Iocti*» (Donato 2006; Riccioni c.s.).

(S. Ric.)

#### Note critiche

La tavola apparve alla vendita Sotheby's di Firenze il 28 maggio

1990, pesantemente ridipinta e con un’attribuzione a «Imitatore di Giotto, circa 1800». Successivamente pulita, restaurata, e di nuovo integrata nelle vaste lacune, fu pubblicata da Filippo Todini (1992) come autografo di Giotto anche grazie alla lettura delle sopraccitate lettere punzonate nel bordo del manto della Vergine [3]. La versione datane da Todini vedeva forse una T, seguita da AD (=Anno Domini) e da altre lettere interpretate come un cronogramma (MLXXVCC ET IXXX) sciolto come «1297». Venivano poi individuate le lettere GMV (lette come ‘Gratia Mariae Virginis’) e poi le ultime lettere, segni storti e bizzarri, da Todini lette come JOT F = Jottus fecit. La ‘firma’ di Giotto è stata successivamente contestata da tutti gli studiosi che hanno toccato l’argomento, nessuno dei quali ha però mai più ripreso l’insieme delle argomentazioni di Todini, tutti limitandosi a esprimere opinioni stilistiche circa l’attribuzione giottesca. Indipendentemente dalla discussione sullo stile, va sottolineato che la presunta firma non avrebbe comunque nessuna somiglianza con nessuna delle firme note del pittore, che usa invece formule innovativamente anticheggianti (Donato 2006). La lettura di Stefano Riccioni in questo volume ha decifrato l’invocazione alla Vergine ma ha ritenuto altamente improbabile qualsiasi ulteriore interpretazione degli altri segni o lettere.

Firme e date, dunque, non sono individuabili.

Componente cruciale della tesi di Todini era la ricostruzione della provenienza della tavola dalla cappella di Ognissanti in Santa Maria sopra Minerva, la seconda a destra dell’abside, e l’individuazione del committente in Guillaume Durand. L’ipotesi suscita però molti dubbi. In primo luogo, fonti e documenti storici non permettono di appurare a chi appartenesse la cappella alla fine del Duecento: la presenza in essa della sepoltura di Guillaume Durand (→ 31) – possibile ma non certa – non è prova che Durand fosse il proprietario della cappella come senz’altro concludeva Todini (1992, 13) legando l’anno della morte di Durand, 1296, a quello da lui letto nell’iscrizione, 1297. La fonte da lui citata (Fontana 1670, 58) dice infatti soltanto «*in altero enim illorum [dei sacelli ai lati dell’abside] sepulturam sibi eligit Frater Durandus Episcopus Mimatensis...*». Avere sepoltura in una chiesa mendicante non obbligava a possedere un’intera cappella: analogamente, per esempio, non c’è prova che Matteo d’Acquasparta abbia posseduto spazi all’Aracoeli, dove è situata la sua tomba monumentale (→ 39). Va peraltro ricordato che già il Forcella aveva pubblicato l’iscrizione frammentaria di una lastra funeraria, un tempo situata nel pavimento davanti all’ingresso della cappella. L’epigrafe recitava [...] DE BUCCAMATIIS [...] ANIMAE REQUIESCANT IN PACE [...] QUI PETRUS OBIIT ANNO DOMINI MCC NONAGESIMO (Forcella 1869-1884, XIII, 378 n. 899). Non si hanno notizie su questo Pietro, ma il nome ‘Boccamazza’ richiama subito l’importante cardinale Giovanni, presente in Curia dal 1288 e molto vicino ai domenicani pur se non frate egli stesso (come peraltro nemmeno Durand): fu molto probabilmente all’origine del ciclo decorativo di San Sisto Vecchio, altro monastero domenicano cittadino (→ 54), e sono noti i suoi lasciti testamentari a favore di San Sisto e della Minerva (Barclay Lloyd 2012). La famiglia, una delle importanti romane, doveva essere molto in auge allo scorcio del Duecento e nel primo Trecento; non sarebbe impossibile pensare si stesse appropriando di uno spazio nella chiesa domenicana, il cui nucleo di coro e transetto doveva ormai essere concluso, grazie alle finanze erogate prima da Niccolò III, poi da Bonifacio VIII (Palmerio, Villetti 1989, Kleefisch-Jobst 1991).

Nel 1426 la cappella apparteneva agli Altieri, e tale restò per secoli; la tavola che Sotheby mise in vendita nel 1990 aveva, secondo le notizie pubblicate da Todini e le poche tracce che ho potuto recuperare, provenienza Altieri. Evidenze circa l’originaria appartenenza della tavola alla chiesa della Minerva e alla cappella poi Altieri però mancano, e l’ipotesi di Todini sembra dovere molto al desiderio di far quadrare gli elementi di un panorama invece molto accidentato.

La tavola, dice Todini (1992, 13), fu trasportata a palazzo Altieri dopo il totale rifacimento della cappella voluto da Clemente X

nel 1670. Di questo spostamento tuttavia non ho trovato traccia documentaria: non compare nell’inventario del 1672, né in quello del 1734 (<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>). Nell’inventario di Gaspare Altieri (non datato ma all’incirca dell’inizio del Settecento: sono grata a Federica Di Napoli Rampolla per aver cercato questa informazione nell’archivio Altieri: e per la sua ricerca sulla cappella Altieri nel Seicento, cfr. ora Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017]) compare «Un Quadro di una Madonna in Tavola con Bambino in piedi in Cornice dorata»: non se ne conoscono le misure, tanto meno la provenienza, e quel «Madonna in Tavola con Bambino in piedi» non fa capire se in piedi sia la Madonna o il Bambino, e in questo secondo caso la nostra è esclusa. Ma soprattutto non si può esser certi, come invece era Todini (1992, 13 e note 25 e 29), che si tratti della stessa immagine di cui parlano le due fonti inedite, e da lui usate, la *Cronaca* di Ambrogio Brandi (ante 1645, con note del 1706, AGOP, XIV, Liber C, parte I, ff. 36-37) e il cosiddetto *Campione* di Giacomo Reginaldo Quadri, un regesto di documenti dal Duecento al 1758, anno in cui scrive Quadri (ASMsM, Fondo Manoscritti miscellanei, ms. III328, I, f. 191). Brandi vede un’immagine mariana nella cappella Altieri, già sull’altare e poi trasportata «alla sommità della cappella». La qualifica senz’altro come «dipinta nel muro», un’espressione che egli usa esclusivamente per i dipinti murali, talvolta precisando «a fresco»; anche l’espressione «trasportata» suona male se riferita a un dipinto su tavola, e invece meglio a un affresco staccato. Brandi è ben capace di distinguere un dipinto murale da una tavola, e lo fa sistematicamente, anche a proposito del dipinto di Pomarancio («la tavola di tutti i Santi») che aveva appunto preso il posto dell’immagine mariana sull’altare e che poi Bruno Contardi ritrovò in palazzo Altieri (Todini 1992, 20 nota 28); nonché per la «gran tavola all’antica» della cappella di san Raimondo. Difficile che l’ornamentazione a racemi del fondo, fatta fare da Lorenzo Altieri, non gli avesse permesso di capire che si trattava di una tavola. Quanto al *Campione*, esso ricalca quanto già detto da Brandi, specifiche tecniche comprese; e non registra la scomparsa dell’immagine mariana, che invece secondo Todini era già dal 1670 in palazzo Altieri. Rimando alla scheda 29 di questo volume per altro tipo di ipotesi a proposito di questa immagine mariana forse ad affresco.

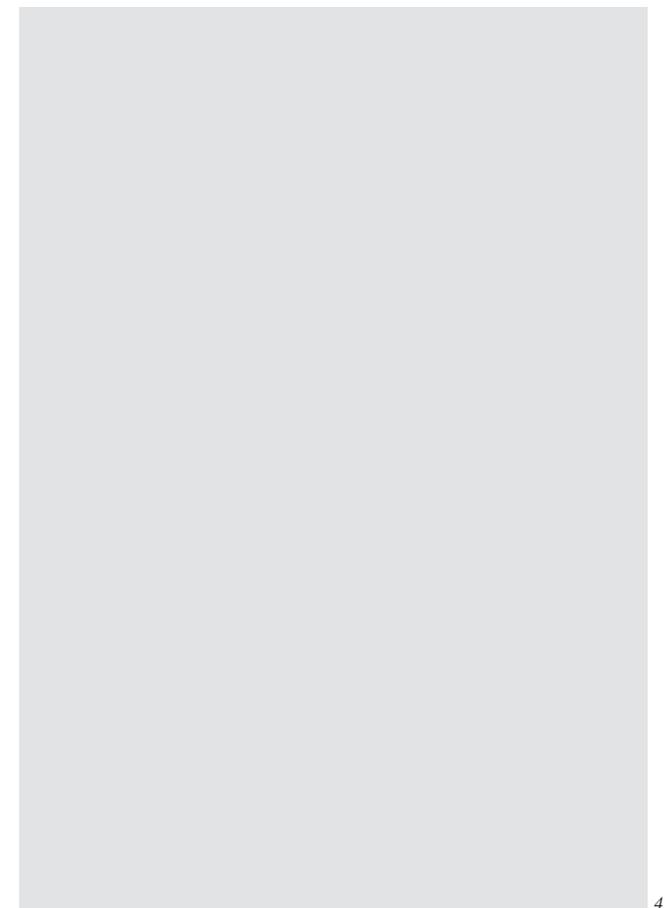
Il dubbio sulla provenienza mette naturalmente in crisi tutti i riferimenti ghibertiani, che erano serviti a Todini per l’attribuzione a Giotto. Ghiberti, peraltro, ricorda «un Crocifisso e una tavola», senza specificare: è vero che la ‘coppia’ Crocifisso-Vergine era canonica (Bellosi 2002), ma è anche vero che nella memoria locale il fantasma di un crocifisso opera di Giotto è molto duraturo: il citato Brandi ne fa una scultura lignea, mentre il manoscritto della Casanatense, si noti, ben anteriore al 1670 (Dorati da Empoli 2001, 78) scrive «Giotto fiorentino dipinse in una tavola grande à tempra un Crocifisso [...]»; de Brosses (1739-1740 [1991], II, 1089) registra «Un Crucifix, Giotto» e Titi appiattisce scrivendo «Cristo crocifisso di rilievo» nella «cappelletta» vicino al sepolcro Strozzi (Titi 1674-1763 [1987], I, 89). Nessuno invece fa cenno di una Madonna.

In questo stato di cose, l’unico dato ancora incontrovertibile è l’alta, anche altissima qualità del dipinto, che nemmeno il deprecabile restauro integrativo eseguito prima della pubblicazione del 1992 è riuscito ad ammaccare. Certo, oggi l’occhio di chi guarda non può non essere infastidito dai piedini lorenzettiani del Bambino che riempiono la vasta lacuna probabilmente procurata da lampade votive; ampie integrazioni, specie nel manto della Vergine, sono facilmente individuabili ad un’osservazione ravvicinata, come quella che mi è stata generosamente accordata dai proprietari dell’opera. I rifacimenti hanno nel complesso appiattito l’immagine, cui non giova certo l’annerimento del manto che ne rende troppo geometriche le pieghe e ne azzera la volumetria del corpo. Un po’ angoloso è, in generale, il disegno delle figure: lo si vede bene nella figura del Bambino, nel manto e nella mano della Vergine. Ma il volto di Maria è un brano di pittura di grandissimo valore

pittorico e volumetrico; un solido geometrico ma estremamente morbido, realizzato con pennello finissimo, a tocchi minuziosi che schiariscono i rilievi a partire da stesure verdacce e accompagnano la rotondità del viso con toni soffusi fino alle sfumature rosate sulle guance. È una tecnica di radice assolutamente cavalliniana; come cavalliniana è la definizione della bocca, rosa all’esterno, rosso vivo all’interno, e contornata da un sottile tratto nero. Stesse modalità nel Bambino, pur se con risultato finale leggermente meno felice. Questa grandissima raffinatezza pittorica, così concentrata sui dettagli-chiave delle figure divine, contrasta vivamente con la ben minore qualità della decorazione a graffito del fondo [4]: una scelta, questa del graffito, peraltro interamente ignota in tutta la storia della pittura romana, e usata in Toscana a partire dal tardo Duecento specificamente per la decorazione delle aureole, e non dei fondi (Frinta 1986), come pure fa Giotto (si veda per esempio la Madonna di San Giorgio alla Costa o il politico Stefaneschi: Skaug 1994, Baldelli 2016). Per trovare un esempio di iscrizioni ‘risparmiate’ sul fondo oro credo bisognerà arrivare – senza voler con questo tentare un confronto – all’Annunciazione di Simone Martini del 1333 (Firenze, Uffizi).

Altro unicum è la serie di scritte a pastiglia, che a Roma non si conoscono a questa data. Quanto alle pastiglie nell’aureola della Vergine, che appaiono in smagliante stato di conservazione, non sono riuscita a trovare nessun confronto diretto: la mente va ai fregi in forma di vite dei dipinti ‘oltremontani’ del transetto superiore di Assisi, ma mi chiedo anche se non abbiano subito qualche forma di rimbellimento non esplicitato nella relazione di restauro, dove delle aureole si dice di aver «ricomposto le poche parti lacunose modellandole con gesso e colla» (*Relazione del prof. Umberto Ticci*, in Todini 1992, 23).

La tavola ha formato ‘alla romana’, esemplato cioè sulla tradizione delle immagini mariane, la più antica delle quali, quella di Sant’Angelo in Pescheria (Sgherri, in *Corpus IV*→ 41) offre un confronto molto eloquente. Si potrebbe aggiungere la Madonna della Catena in San Silvestro al Quirinale (Leggio, in *Corpus V*→ 24); è evidente che la tavola fu fatta fare per un luogo in cui si teneva a perpetuare la tradizione mariana cittadina, e voluta da un committente che non marcò la propria presenza, né quella di eventuali società devote, e probabilmente coincideva dunque con la chiesa stessa, ovviamente dedicata alla Vergine. Gli studi recenti sulla tecnica ‘scavata’ (Bartolozzi-Santacesaria 2005) consentono di apprezzarne il nesso con la tradizione bizantina e bizantineggiante di icone, e offrono sottili commenti circa la convessità della superficie dipinta, secondo gli autori destinata a irraggiare luce e riflessi dorati in un ambiente ampio. Rispetto ai suoi più antichi modelli, la Madonna Altieri è anche più accentuatamente verticale: un’altezza che tuttavia non è stata particolarmente sfruttata dal pittore, che si è limitato ad allungare il manto lasciando senza grandi invenzioni tutta la parte sotto i piedi del Bambino. Il contrasto fra la mediocrità delle ornamentazioni graffite, qualche goffaggine dello schema generale, e la grande finezza del volto di Maria, può spingere a pensare ad un’esecuzione disgiunta, con il pittore principale autore solo del volto della Vergine e di quello del Bambino e il resto dell’ornamentazione affidato ad altri artefici. Un pittore, quello che ha dipinto il volto della Vergine, la cui stretta vicinanza a Pietro Cavallini pone naturalmente grandi interrogativi sul percorso del pittore all’inizio del Trecento: un percorso a suo tempo studiato da Bologna (1969a) e Leone de Castris (1986), e di nuovo da quest’ultimo approfondito (2013), in una direzione che sarebbe difficile armonizzare con questa Madonna e che attende, tra l’altro, la pubblicazione dei risultati del restauro degli affreschi nella cappella ‘Brancaccio’ a San Domenico Maggiore. Non risolve però il problema l’attribuzione all’anonimo ‘Maestro della Madonna Altieri’, le cui tappe successive, così come sono state proposte, sono di ben minore altezza e classificabili come semplici riprese (→ 44, → 45). La tavola già Altieri si pone in realtà quale nobilissima capostipite di una maniera romana che si svolgerà negli anni seguenti, sempre più lontana da Cavallini, e impallidita; il



riferimento alla persona del maestro, se per ora soltanto ipotetico, non può essere sottaciuto.

#### *Interventi conservativi e restauri*

XV secolo (?): ridipintura delle figure della Vergine e del Bambino (Todini 1992).

Fine XVI secolo: il fondo oro viene ridipinto con motivi a racemi rossi (*ibid.*).

XVII secolo: ulteriore ridipintura ad olio; viene risarcita la vasta lacuna nella parte inferiore dovuta presumibilmente a bruciature di lampade votive (*ibid.*); ridoratura delle aureole e delle pastiglie; la Vergine e il Bambino ricevono corone metalliche inchiodate sulla tavola.

1990-1992: restauro di Umberto Ticci (*ibid.*). Le lacune vengono risarcite in modo irrintracciabile, e in particolare viene completamente inventata la parte inferiore del manto della Vergine e le gambe del Bambino, che vengono atteggiati in modo diverso da quanto si vede nella versione anteriore al restauro (*ibid.*, fig. 38) e rifatte su modello latamente lorenzettiano.

#### *Bibliografia*

*Importanti dipinti e disegni antichi* 1990, n. 1062; Todini 1992; Romano 1995d, 20 nota 28; Bellosi 2000, 121-123; Bonsanti 2000, 67; Boskovits 2000a, 82; Sgarbi 2000, 11, 14; Tartuferi 2004a, 44, 74-76; Strinati 2004b, 23-24; Strinati 2008a, 19.

Serena Romano

#### 44. IL SALVATORE NEL MUSEO DI PALAZZO VENEZIA

Tempera su tavola, cm 35,5 × 33,4  
Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. 7137

1300-1310 ca.

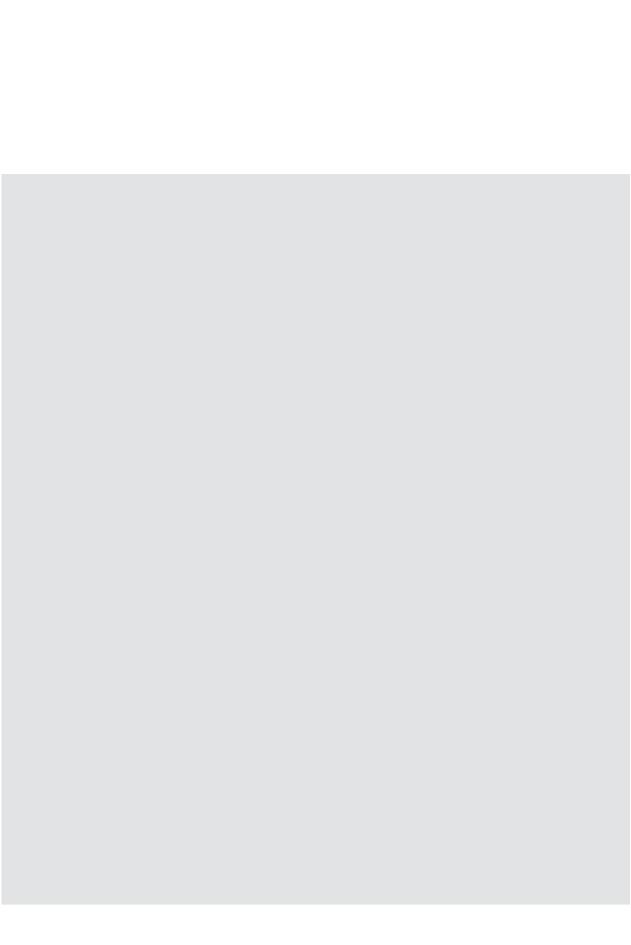
Foto: M. Sestini - Contrasto

La tavola costituisce la parte superstite di un dipinto di più ampie dimensioni, sagomata intorno alla testa e alle spalle del Cristo. Il volto [1] è allungato, in posizione frontale; la tonalità livida dell’incarnato è forse derivata dalla perdita delle finiture più chiare, che ancora illuminano la canna nasale, il collo e parte della fronte. I baffi e la barba sono costituiti da un fondo marrone e piccoli tratti più scuri che delineano la peluria; una curva marrone arcuata verso il basso segna il punto di congiunzione tra le labbra, ravvivate da pennellate rosse. I capelli sono divisi in piccole ciocche da pennellate chiare e luminose, che si dipartono dalla scriminatura centrale; in parte visibili le orecchie, con i lobi allungati. Gli occhi marrone sono evidenziati dalla doppia linea scura delle sopracciglia e delle ciglia della palpebra superiore. La veste blu è impreziosita da un bordo ocra, con una fascia centrale rossa con decorazioni bianche e una fila di piccole perle lungo il margine superiore; il manto poggiato sulle spalle è di colore rosso, rosato. L’aureola ha perso quasi completamente la doratura; s’individua ancora, soprattutto sul lato destro, l’impronta di un bordo decorato con perle e un nastro ondulato, di un secondo bordo liscio leggermente più sottile e dell’originaria crucisignatura; lungo il margine sinistro dell’aureola e sopra la spalla destra di Cristo si conservano tracce del fondo blu, su cui si distinguono pennellate rosse.

##### *Note critiche*

Destinato nel 1916 il Palazzo di Venezia a ospitare il primo museo romano di antichità medievali e del Rinascimento, il Museo Nazionale che dal palazzo prende il nome vi fu ufficialmente inaugurato nel 1921. Nell’ordinamento progettato dal direttore Federico Hermanin confluirono dipinti, sculture, mobili, ceramiche e oggetti d’arte principalmente dalla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini e dal Museo di Castel Sant’Angelo, con l’aggiunta di opere acquistate sul mercato e donazioni di privati (Nicita Misiani 2008, 77-79). La destinazione del Palazzo di Venezia a sede del governo fascista comportò ingenti lavori e diverse variazioni nell’allestimento del Museo, elaborate dallo stesso Hermanin e concluse nel 1936. Nel nuovo percorso espositivo fu inserita anche la tavola con la *Testa di Cristo*, acquistata presso Maria Sagretti Manzi per 6.000 £ nel 1935 (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Archivio storico). Nel catalogo del Museo dato alle stampe da Hermanin nel 1943, ma pubblicato solo nel 1948 (Nicita Misiani 2008, 88 nota 70), il dipinto viene catalogato come pittura medievale romana insieme a due soli altri, una tavola con il busto della Vergine e un affresco staccato con la *Nascita del Battista* (Hermanin 1948, 203); non ne viene precisata l’ubicazione, ma un’aggiunta a matita nelle annotazioni relative all’acquisto indica che esso era esposto nella sala allora denominata *Antoniazzo Romano* del Palazzetto San Marco. Durante la guerra tutte le opere del Museo vennero trasferite in depositi per garantirne la sicurezza (*Museo Nazionale di Palazzo Venezia* 1988, 10); al ritorno in galleria, il nuovo direttore Antonino Santangelo ne curò un nuovo ordinamento in un percorso, assai più esteso rispetto al precedente, lungo tutto il piano nobile del palazzo; il dipinto fu allora collocato nella Sala III dell’appartamento Barbo (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Archivio storico). Attualmente è collocato nella Sala 3 dell’appartamento Cybo.

Una fotografia senza data (SBAS-Roma, 148141) mostra il frammento originale inserito in un pannello verosimilmente ligneo, che ne normalizzava la forma rendendola rettangolare e consentiva di integrare l’immagine incompleta ampliandone il busto e attribuendole la mano destra benedicente. Essa attesta con ogni probabilità lo stato del dipinto al momento dell’acquisto, cui dovette seguire un intervento di restauro: Lavagnino (1941b, fig. 8) e Hermanin (1945,



tav. CLXII; Id. 1948, 203) lo pubblicano infatti già libero da questa intelaiatura posticcia e sostanzialmente nello stato in cui giungerà all’unico restauro documentato del 1973, nel quale furono asportati anche tre tasselli di legno aggiunti all’originale in epoca ancora precedente – uno più grande triangolare a sinistra, sopra la spalla di Cristo, e due più piccoli lungo il bordo a destra.

Resta ignota la provenienza del dipinto, come pure la tipologia dell’opera originaria. Si trattava forse di una *Maiestas Domini* (Giampietro 1999, 415; Tomei 2000a, 144; Tartuferi 2004a, 78), nella variante diffusa quasi esclusivamente a Roma e nel Lazio di copia del Salvatore del Sancta Sanctorum in Laterano (Morozzi 2000, 189; Robino Rizzet 2008, 202). Meno probabili un *Giudizio finale* (Giampietro 1999, 415; Tomei 2000a, 144) o il coronamento di una croce dipinta (Morozzi 2000, 189): le dimensioni del frammento, con il volto sostanzialmente di grandezza naturale, non sembrano compatibili con un *Giudizio* su supporto mobile (di cui non ci sono esempi dopo quello della tavola vaticana di XI secolo (Romano-Dos Santos, in *Corpus IV* → 3) e sono inadatte anche alla cimasa di una croce dipinta.

Nel primo contributo approfondito dedicato al dipinto, Matthiae (1974) lo confrontava con esemplari della pittura protopaleologa di scuola macedone e lo attribuiva a un pittore bizantino negli anni intorno al 1280, quale uno dei testi sui quali Cavallini poteva aver compiuto la sua formazione. La proposta è stata sostanzialmente ignorata dalla critica successiva, che ha invece condiviso la discendenza da opere cavalliniane e la datazione agli anni finali del Duecento precedentemente proposte da Hermanin (1945, 447, tav. CLXII; Id. 1948, 203). Incluso nel catalogo delle opere autografe di Cavallini da Boskovits (1983, 303), è stato in seguito ridimensionato a opera di un esponente di spicco della bottega (Tomei 1984b, 325;

Leone de Castris 1986, 455; Gandolfo 1988, 334; Giampietro 1999, 415; Tomei 2000a, 145; Morozzi 2000, 190). Questo collaboratore di Cavallini è stato infine identificato (Bellosi 2000b, 123; Andrea G. De Marchi, cfr. Tartuferi 2000, 23) con l’anonimo artista che prende il nome dal dipinto della *Madonna col Bambino* già di proprietà degli Altieri (→ 43), attribuzione che ha goduto di ampi consensi (Tartuferi 2000, 23; Id. 2004a; Robino Rizzet 2008; Tarantelli 2009) e che ha comunque fissato un nesso stringente tra le due opere (Strinati 2004b, 24; Romano 2009a, 25). Nessun’altra opera gli è assegnata con certezza, ma nella sua orbita si collocano dipinti come l’affresco staccato con la *Madonna col Bambino in trono fra san Pietro e un santo vescovo* originariamente presso Santa Maria in Cappella (→ 49) e la copia dell’*Acheropita* lateranense della chiesa di San Biagio a Palombara Sabina (Tartuferi 2004a; Angelelli 2000b, 61; Ranucci 2004, 80).

La distanza di qualità e di stile con l’opera tipologicamente più vicina, il *Cristo* del Camposanto teutonico (→ 42), è più che evidente; un drastico scarto qualitativo esiste anche con l’opera cui però il Salvatore di Palazzo Venezia è strettamente legato, cioè la Madonna Altieri (→ 43): su dettagli minuti comuni, quali la forma degli occhi, con la linea scura che delinea la palpebra superiore e si estende verso le tempie, l’andamento delle sopracciglia, i lobi delle orecchie allungati, si è molto soffermato Bellosi (2000b, 123); ad essi si può aggiungere la lumeggiatura che corre lungo la canna nasale e sembra leggermente svirgolare. L’effetto è però più povero; isolata resta inoltre la forma inarcata delle labbra, che conferisce al Salvatore un’espressione di sdegno, mentre l’accostamento con il dipinto di Palombara Sabina tradisce il percorso d’impoverimento del modello e della tecnica esecutiva cavalliniana del quale anche il nostro dipinto è interprete. Gli accostiamo un affresco a San Benedetto in Piscinula (→ 45) e, più lontana, la *Trinità* di Palazzo Braschi (→ 75). Aggiungiamo, come ultima notazione, che, nell’ipotesi dell’inserimento del dipinto tra le copie dell’*Acheropita* lateranense, il recupero dal prototipo paleocristiano del colore blu per il fondo – sostituito con l’oro fin dalle repliche più antiche ma di nuovo presente nel *Cristo* del Camposanto Teutonico e nella copia di Palombara Sabina – è stato interpretato alla luce della familiarità della cultura cavalliniana con l’arte romana tardo antica e paleocristiana (Romano 2009a, 26) e consentirebbe di isolare nel periodo tardo duecentesco e primo trecentesco di questo fenomeno di lunghissima durata una fase caratterizzata da intenti filologici.

##### *Interventi conservativi e restauri*

1935 ca.: dopo l’acquisto del dipinto da parte del Museo fu asportato un supporto ligneo di forma rettangolare (cm 60x40 ca.) nel quale, in epoca imprecisata, il frammento era stato inserito per regolarizzarne la forma e completare la figura del Redentore. L’integrazione è attestata da una foto storica (SBAS-Roma, 148141).

Foto: M. Sestini - Contrasto

Foto: M. Sestini - Contrasto

##### LA DECORAZIONE PITTORICA DELLA CHIESA DI SAN BENEDETTO IN PISCINULA

Foto: M. Sestini - Contrasto

La chiesa di San Benedetto in Piscinula è una presenza rilevante nella geografia devozionale di Trastevere ed è il perno di un tentativo di assicurare a Roma una presenza di san Benedetto, addirittura anteriore al suo eremitaggio a Subiaco. Dopo la fase di XII secolo (*Corpus IV* → 36), nel corso del Trecento e del primo Quattrocento viene realizzato un numero consistente di interventi pittorici – alcuni dei quali ormai attestati soltanto da esiguissime porzioni di decorazioni conservate sulle pareti destra e sinistra – probabilmente slegati l’uno dall’altro e dovuti a iniziative devozionali private, o comunque a singole occasioni, alcune delle quali testimoniate dalle effigi dei

1973: restauro eseguito da Nerina Angelini, sotto la direzione di Giovanni Carandente. L’Archivio storico del Museo di Palazzo Venezia conserva alcune relazioni redatte in occasione dell’intervento. Il supporto ligneo appariva ritagliato da un originale di forma diversa; erano stati aggiunti tre tasselli di legno – uno più grande a sinistra, sulla spalla di Cristo, altri due sul lato destro, lungo il bordo – poi asportati durante il restauro. Il legno appariva interamente corroso dai tarli; in un restauro precedente il dipinto aveva subito un consolidamento a cera sul retro e sulla superficie. La superficie dipinta risultava in buono stato di conservazione per quel che riguardava la testa del Redentore, benché coperta dallo strato di cera e da sporco; piccole lacune furono rilevate sulla fronte, sotto il naso, sotto l’occhio a sinistra e sull’iride e la sclera dell’occhio di destra; nella lacuna sotto il naso un frammento era stato incollato in modo sbagliato. L’aureola era coperta da una doratura non originale con relativa mestica; la veste era stata in parte ristuccata e completamente ridipinta, ugualmente alcune lacune nella zona dei capelli, lungo il margine dell’aureola. Durante il restauro furono rimossi gli strati di cera e consolidato il supporto ligneo; fu asportata la doratura non originale dell’aureola e recuperata la traccia dell’originale in pastiglia a raggera con motivi a tralci di vite. La pulitura della veste ha riportato alla vista il blu originale che, sebbene in condizioni precarie, è risultato di lapislazzuli; meglio conservati il manto, realizzato con lacche rosse, rosa e viola, e la decorazione del bordo sotto il collo. La reintegrazione pittorica, a tratteggio ad acquerello, è stata eseguita solo per le lacune che compromettevano la leggibilità del volto; il frammento della narice è stato riportato nella giusta posizione. Al termine dell’intervento è stata praticata la verniciatura.

Foto: M. Sestini - Contrasto

*Documentazione visiva*  
Fotografia (1935 ca.), SBAS-Roma, 148141; fotografia (1936-1937), ICCD-GFN, E 20912; Hermanin 1945, tav. CLXII; fotografie (1973), SBAS-Roma, 148151-148152.

Foto: M. Sestini - Contrasto

##### *Bibliografia*

Lavagnino 1941b, 163; Volbach 1940-1941, 115; Hermanin 1945, 447; Santangelo 1947, 5; Hermanin 1948, 203; Zeri 1955, 9; Matthiae 1974; Boskovits 1983, 302-303; Tomei 1984b, 324-325; Leone de Castris 1986, 455; Gandolfo 1988, 334; Tomei 1991, 382; Casanova 1994, 24; Parronchi 1994, 24, 73; Giampietro 1999, 415; Angelelli 2000b, 61; Bellosi 2000b, 123; Morozzi 2000, 189-190; Tartuferi 2000, 23; Tomei 2000a, 144-145; Strinati 2003b, 43-44; Ranucci 2004; Strinati 2004b, 24; Tartuferi 2004a, 78; Tartuferi 2004b, 44; Tartuferi 2004c, 74; Robino Rizzet 2008, 202; Romano 2009a, 25; Tarantelli 2009, 178; Vigliarolo 2009, 27; Schmitz 2013, 41, 44, 160.

Foto: M. Sestini - Contrasto

*Daniela Sgherri*

#### 45. IL PANNELLO CON SAN BENEDETTO NELLA NAVATA DESTRA DI SAN BENEDETTO IN PISCINULA

Dipinto murale staccato, cm 61 (larghezza)

Primo decennio del XIV secolo

Il pannello [1-2], staccato, è attualmente situato sulla parete destra della chiesa. Bordato da fasce colorate rosse e da una più piccola fascia a fondo bianco con decorazioni geometriche rosse e blu, è occupato da un'alta figura di san Benedetto, campita su fondo verde scuro sul quale una sottile linea bianca riquadra un campo blu che include tutta la parte alta della figura. Il santo è rappresentato benedicente, con lo scettro di abate e il libro; la testa è incappucciata. In basso, lo zoccolo del riquadro è occupato da un'insegna araldica a losanghe bianche e nere.

##### Note critiche

Secondo Bertelli-Guiglia Guidobaldi (1979, 63) questo affresco non può essere identificato con quello descritto nel portico, e verosimilmente poi perduto, da Suarès (XVII secolo, BAV, Vat. lat. 9141, f. 186v) e dall'abate Caetani (cfr. Massimo 1864, 68-69), che vi vedono un'immagine di san Benedetto ancora adolescente, ma potrebbe provenire dall'interno della chiesa, dove nell'ambiente a destra dell'ingresso rilevavano tracce di una decorazione a losanghe simile a quella del pannello. Quando scrive Camillo Massimo il dipinto era forse ancora coperto dalla scialbatura che in epoca barocca aveva coperto le pareti dell'edificio, poiché il principe non ne fa menzione nella sua dettagliata descrizione della chiesa. Sappiamo comunque che fu staccato e restaurato nel 1916 (*San Benedetto in Piscinula* 1951). Cecchelli (1932, 14) vede il pannello su una delle pareti laterali della chiesa; dal 1951 al 2000 è invece documentato nel portico, a sinistra rispetto al portale d'ingresso alla chiesa (*San Benedetto in Piscinula* 1951; Bertelli-Guiglia Guidobaldi 1979, 63; Romano 1992, 297; Severi 2000, 49). Ha raggiunto l'attuale posizione sulla parete destra della chiesa probabilmente dopo l'ultimo restauro, svolto nel 2008 (*Int. cons.*).

Il dipinto non versa oggi in condizioni ottimali, interessato da vaste lacune e con superficie pittorica notevolmente impoverita e abrasa. La figura mantiene però una rilevante qualità d'immagine, che si avvale di uno schema compositivo austero e quasi arcaicizzante anche nella scelta del fondo bicolore riquadrato in bianco, un sistema ben noto nella pittura duecentesca non solo romana. Anche la decorazione della cornice, a motivi trilobati rossi e neri, conta numerosi esemplari nella pittura romana e laziale a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo e fino ai primissimi del Trecento (Pasut 2003, 47-48). La data più attardata si rivela però evidente nelle scelte fisionomiche del volto, isometrico e a evidenza legato al gruppo di dipinti romani che hanno il loro capostipite nel Salvatore del Camposanto Teutonico (→ 42) e proseguono con l'altro Salvatore oggi a Palazzo Venezia (→ 44). Una data al primo decennio del Trecento conviene all'affresco, che il partito decorativo a losanghe ai piedi di san Benedetto consente di attribuire alla committenza dei Castellani (Amayden metà XVII secolo [1910], I, 279). La famiglia, residente a Trastevere a pochi isolati dalla chiesa di San Benedetto, svolse un duraturo patronato sull'edificio, culminato nel restauro del soffitto ligneo nel 1412 (Premessa); diverse sono tra l'altro le sepolture di membri del casato all'interno della chiesa, nessuna

però databile con certezza all'epoca dell'affresco (Forcella 1869-1884, X, 83-96).

##### Interventi conservativi e restauri

1916: il dipinto è staccato e restaurato (*San Benedetto in Piscinula* 1951).

2008: restauro a cura della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoantropologico del Lazio, diretto da Laura Gigli, eseguito dalla ditta Regoli e Radiciotti (Gigli 2008, 335-336).

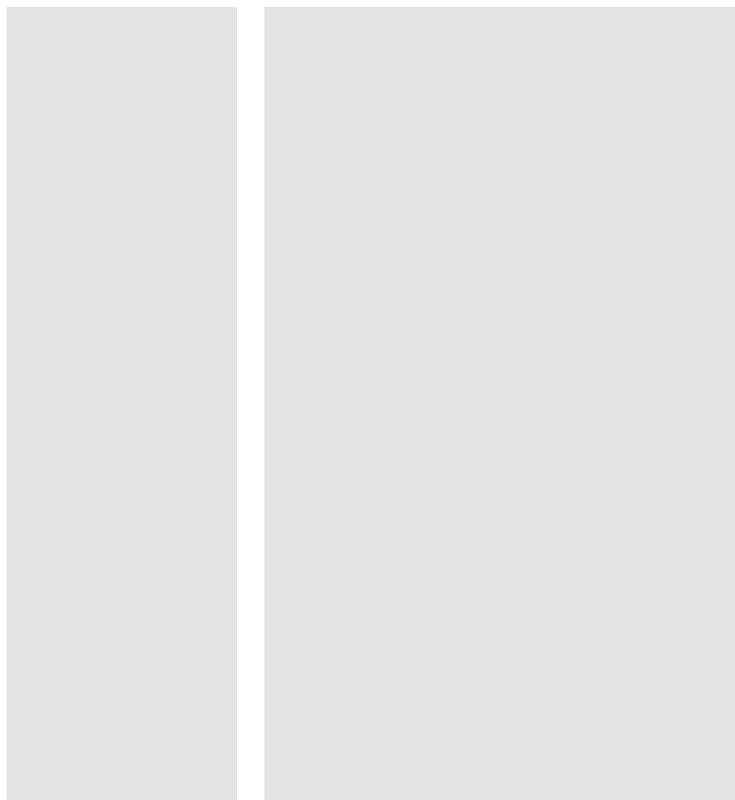
##### Documentazione visiva

Max Hutzel, fotografia (1966), Roma, Fototeca della Biblioteca Hertziana, 111482.

##### Bibliografia

Cecchelli 1932, 14; Cesanelli 1934, 308; *San Benedetto in Piscinula* 1951; Scarfone 1977, 18; Bertelli-Guiglia Guidobaldi 1979, 63; *Guide rionali. Trastevere III* 1982, 116-118; Romano 1992, 297; Severi 2000, 49; *Roma* 2012, 173.

Daniela Sgherri



1

2

Le pagine da 229 a 241 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

dell'angelo fa invece supporre una *Vergine con il Bambino* su un trono marmoreo dietro il quale appaiono due angeli, e ai lati figure di santi, cui spesso si aggiungono in basso i donatori del dipinto o, nel caso di un monumento funerario, i destinatari della sepoltura. Più difficile che la Vergine con il Bambino fosse a mezzo busto affiancata dagli angeli, come nella lunetta a mosaico di Santa Maria in Aracoeli (→ 28); la pittura avrebbe infatti in quel caso rivestito solo la parte più alta dell'arcata, mentre è plausibile fosse dimensionalmente simmetrica a quelle attigue. I tratti stilistici ancora visibili parlano di un sistema pittorico di tipo cavalliniano, tuttavia con campiture più larghe e marcate, che vanno prevalendo nella pittura romana anche in anni successivi agli affreschi di Santa Cecilia (→ 12) e per esempio nella *Maiestas* di Sant'Agnese fuori le mura (→ 52). Una cronologia nel primo Trecento appare adeguata.

#### Interventi conservativi e restauri

1711: in occasione dell'inserimento delle arcate longitudinali lungo le pareti laterali dell'oratorio, le arcate a doppia ghiera

della fase medievale furono in gran parte distrutte e con esse le corrispondenti pitture. Le porzioni superstiti al di sopra degli archi settecenteschi furono tamponate e i dipinti occultati (Boccardi Storoni 1987, 138-143).

1945-1949: campagna di restauri diretta da Ottorino Montenovesi nella quale furono rimosse le tamponature degli archi e riportati alla luce i dipinti murali (Montenovesi 1950, 222; Id. 1958, 40-43). 1987: l'oratorio viene restaurato sotto la direzione di Franco Borsi, ma non sono documentate operazioni riguardanti i dipinti delle pareti (Borsi 1987, 73-85).

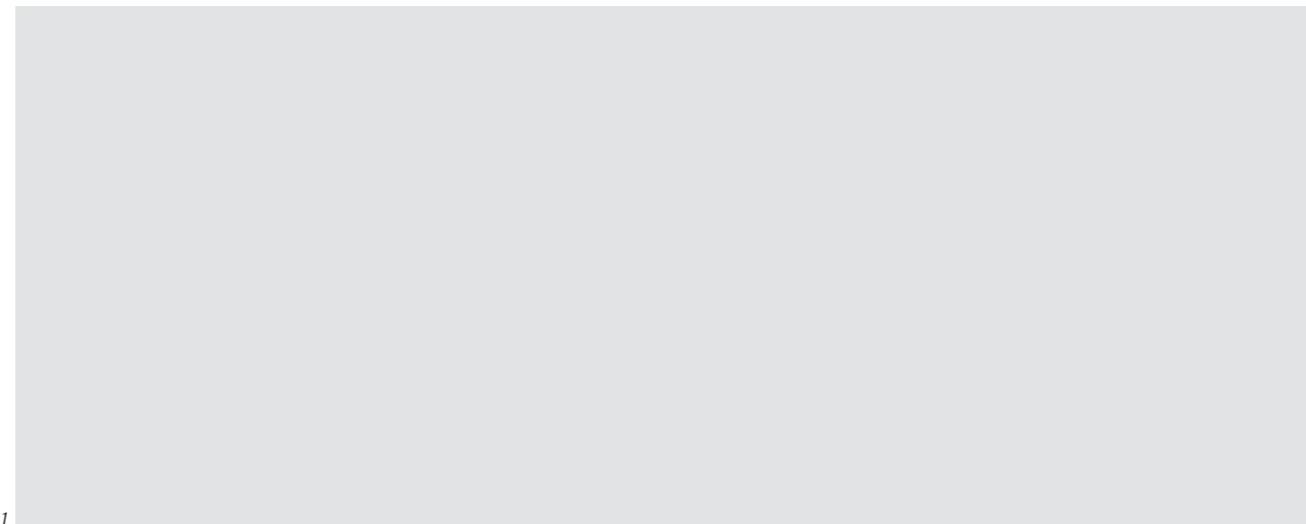
#### Bibliografia

Montenovesi 1950, 225-226; Montenovesi 1958, 43; Montenovesi 1959, 25; Bosi 1961, 73; Lotti 1966, 39; Buchowiecki 1970, 193-194; Boccardi Storoni 1987, 118-121; Possanzini 1997, 29.

Daniela Sgherri

## 52. LA MAIESTAS NEL CONVENTO DI SANT'AGNESE FUORI LE MURA

Primi anni del XIV secolo



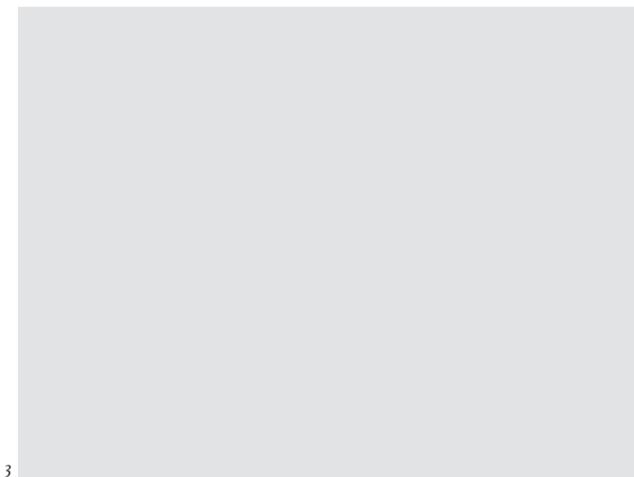
Negli ambienti conventuali di Sant'Agnese fuori le mura sono stati recentemente ritrovati frammenti di una decorazione certamente in origine molto ampia. Si trovano sul timpano orientale [1] del corpo di fabbrica che si estende in direzione SE-SO, parallelo all'asse longitudinale della basilica, dall'altra parte della corte. Si tratta di frammenti di una scena, purtroppo molto lacunosa, che doveva occupare l'intera superficie della parete. Si comprende l'esistenza di una grande mandorla con bordo iridato a quadretti e fondo rosso porpora al cui interno appariva un trono marmoreo con decorazioni cosmatesche, dove era assiso il Cristo, di cui resta la mano protesa di lato, verso il basso [2]. Il fondo della scena doveva essere azzurro, oggi parzialmente virato in verde; tutta la fascia doveva essere costellata di figure d'angeli [3, 4] con ali coloratissime, alcuni occupati a reggere la mandorla, altri in volo intorno, di cui sono qua e là visibili lacerti di vesti o di ali. Sulla sinistra, l'andamento delle ali fa immaginare

fossero rappresentati anche serafini, con sei ali richiuse a coppie. La composizione appare più vivace, o forse disordinata, rispetto ad esempio all'affresco cavalliniano di Santa Cecilia in Trastevere, dove le figure sono schierate ieraticamente, in basso i 'semplici' angeli reggimandorla, poi, via via più allargate, le figure degli arcangeli e dei serafini. Infine, il frammento rosso scuro e raggiato in alto a sinistra è certamente il Sole [1, 2], che doveva avere il pendant della Luna dall'altra parte.

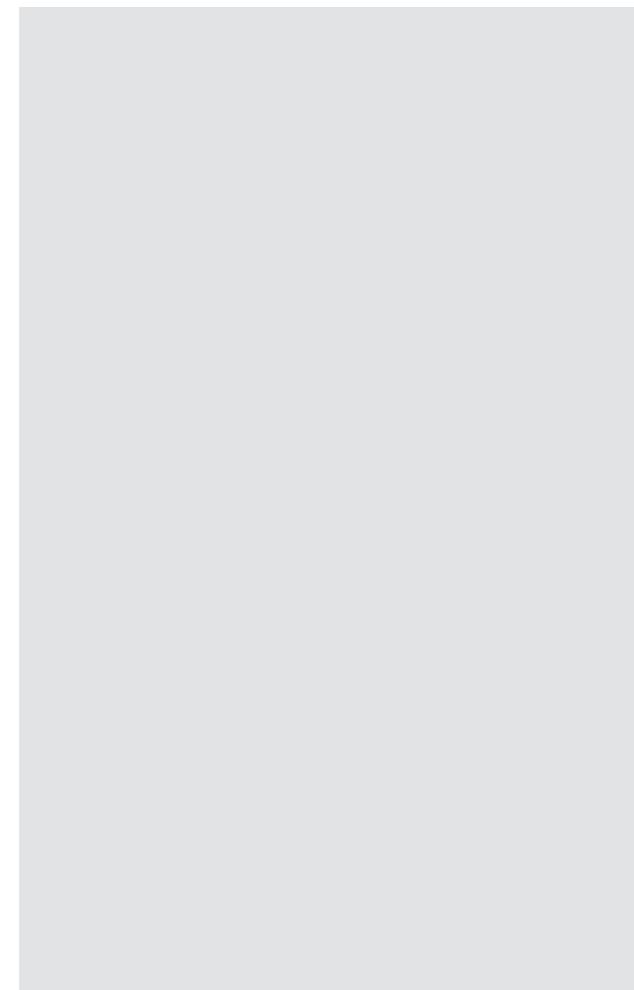
#### Note critiche

L'aspetto medievale del convento di Sant'Agnese fuori le mura, di recente indagato e studiato, riceve oggi ulteriori significativi dettagli dai frammenti qui pubblichiamo, ritrovati e restaurati nel 2010 durante lavori edilizi al convento; un'ulteriore tappa è in questo volume, alla scheda 59.

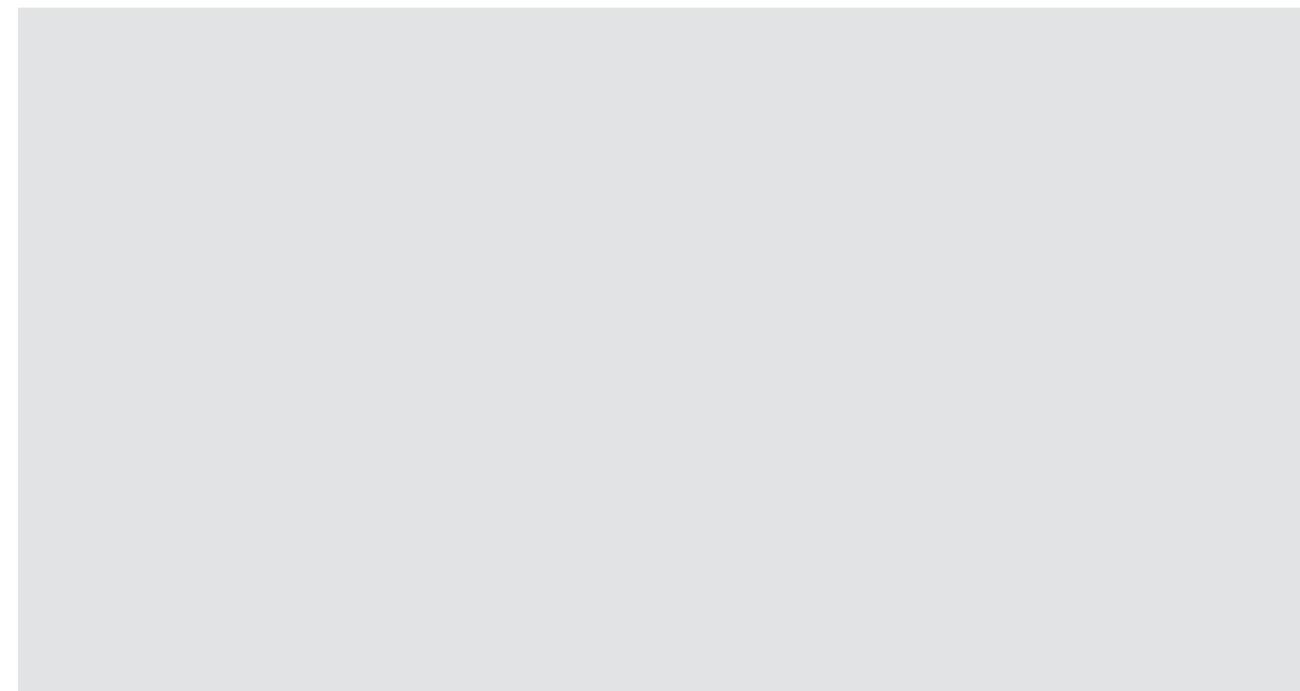
Secondo la ricostruzione di Saini e Ravignani (2004), la struttura conventuale, turrita e merlata, si estendeva attorno a una corte quadrangolare, parallelamente al fianco destro della basilica; lo sviluppo fu certamente progressivo, con una tappa importante all'epoca di Alessandro IV che riparò i (presunti) danni federiciani. Il corpo di fabbrica dove sono situati i lacerti pittorici oggetto di questa scheda e della 59, potrebbe esser stato un unico gigantesco ambiente, lungo più di venti metri; ma i due gruppi pittorici non essendo tra loro cronologicamente compatibili, sembra più logico supporre che i due timpani dipinti appartenessero a due ambienti separati, due saloni che si spartivano la lunghezza del corpo di fabbrica, forse usati come refettori o sale di rappresentanza, e decorati a breve distanza di tempo, nel quadro di un vasto programma architettonico e decorativo partito già poco dopo la metà del Duecento con il nuovo mobilio liturgico e l'affresatura della chiesa (Romano, in *Corpus V* → 49). La *Maiestas* era forse parte di un *Giudizio Universale*, che poteva estendersi al di sotto della fascia in parte conservata; il gesto del Cristo, conservato nella mano destra, lo farebbe supporre. Tuttavia, rispetto agli altri casi noti (→ 12; per Santa Maria in Vescovio, Tomei 1983) ad



3



2



4

eccezione degli angeli non sono visibili tracce di altre figure (Vergine, Battista, Apostoli); il dettaglio del Sole e della Luna appare però a Vescovio, mentre non sappiamo se fosse anche a Santa Cecilia. La presenza di un grande *Giudizio Universale* in un ambiente conventuale è di fatto un unicum: anche in questo senso la novità di Sant’Agnese, pur frammentaria, contribuisce a movimentare il panorama pittorico noto. Aggiungo che una *Maiestas Domini* affrescava il refettorio dell’abbazia di Chiaravalle Milanese, ad opera del Maestro Fissiraga, nel primo Trecento (Novelli 2017): una destinazione dell’ambiente di Sant’Agnese a refettorio non è da escludersi.

La prossimità iconografica è anche vicinanza stilistica. A evidenza, infatti, la *Maiestas* appare opera di ambito cavalliniano, prodotto di una bottega che ha mantenuto alcuni tratti caratteristici di Cavallini (il colore, il sistema di resa delle ali e della mandorla); ma che appare anche ormai al di là delle formule di tecnica pittorica che Cavallini realizza a Santa Cecilia. I pittori non dipingono infatti per matasse filamento in cui i chiari emergono dall’ombra dei toni scuri, ma usano tocchi pastosi, e disegnano a tratti neri o bruni molto energici [4], in parte contraddicendo la tradizionale tecnica pittorica a calce, tutta affidata ai contrasti cromatici, tipica dell’affresco romano e usata

peraltro in alcune zone anche della stessa *Maiestas*. La ‘chiarità’ plastica che ne deriva, a mia conoscenza non attestata altrove nella produzione pittorica romana, sembra quasi già a giorno della maniera di Giotto, tra Assisi e Padova. E forse al medesimo orizzonte può riportarsi l’invenzione del trono, mutato rispetto al modello ligneo di Santa Cecilia, divenuto marmoreo ed elaborato tanto da far pensare al – certo diversamente prospettico – *Dio Padre* degli Scrovegni (Tomei 2015).

#### *Interventi conservativi e restauri*

2011: restauro completo a cura della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico e per il Polo Museale Romano, eseguito da Consorzio CROMA sotto la direzione di Andreina Draghi.

#### *Bibliografia*

Inedito.

Serena Romano

## GIOTTO A ROMA E NELLA BASILICA VATICANA

Conclusa la fase tardo duecentesca e bonifaciana, la basilica di San Pietro diventa rapidamente una chiesa-madre priva del papa e dalla Curia. Le funzioni e la carica simbolica del monumento – nel senso lessicale del termine, nocciolo memoriale e didattico – ne rimangono ferite ma non annullate; pur da lontano, i pontefici seguono la conservazione dei grandi luoghi di culto romani e provvedono almeno agli interventi più importanti. Secondo l’ipotesi che qui sosteniamo, il vuoto lasciato in basilica dalla presenza pontificia fu almeno parzialmente compensato dal programma lanciato dal cardinale Jacopo Stefaneschi, di famiglia nobile romana, figlio di una Orsini e imparentato con i Caetani. Al cardinale, una ininterrotta catena di testimonianze, radicate nel *Liber anniversariorum* della basilica (1362 ca.), riconosce la chiamata di Giotto, cui egli affida l’esecuzione del mosaico della *Navicella* sulla facciata orientale dell’atrio, il polittico per l’*altare sacrosanctum*, e gli affreschi ‘della tribuna’: i primi due erano certamente siglati dall’immagine, dal nome, e dalle armi familiari del cardinale, che dovette curare anche la composizione delle iscrizioni metriche ivi apposte. In questo modo Jacopo Stefaneschi fortemente si imponeva nella sua città e nel sito petrino vaticano, nel quale fondò la cappella dei santi Giorgio e Lorenzo, dove era seppellita sua madre e dove anch’egli si fece tumulare. La coincidenza con la partenza per Avignone di Giacomo Colonna – 1310 – che dopo la riabilitazione era rimasto in città è probabilmente anche significativa, essendo stato Giacomo Colonna committente attivissimo, di invasiva propria immagine nelle opere realizzate che, soprattutto concentrate nel sito liberiano, non avevano invece toccato San Pietro, luogo ‘controllato’ specialmente dai Caetani. La spesa sostenuta dal cardinal Stefaneschi fu considerevole: 500 per gli affreschi, 800 per il polittico, 2200 fiorini per il mosaico, elencati in ordine crescente nel *Liber*.

Rimangono difficilmente verificabili altri eventuali frutti del soggiorno di Giotto a Roma e nella basilica vaticana. Vasari, come si sa, cambia in modo rilevante il suo racconto su Giotto in San Pietro tra le due edizioni delle *Vite* (Vasari-Bettarini-Barocchi 1967-1997, II, 105-106). Nella prima menziona la «tribuna» (dunque gli affreschi dell’abside), l’«Angelo di sette braccia» sopra l’organo, e «molte altre pitture, parte restaurate da altri a’ nostri dì e parte nel rifondare le mura nuove disfatte e traportate da lo edificio

del vecchio San Piero fin sotto l’organo: come una Nostra Donna [poi fatta restaurare da Niccolò Acciaiuoli]»; a seguire, cita anche la «nave del mosaico», la *Navicella*. Le informazioni in possesso di Vasari sembrano, a questa data, ancora incerte e forse non frutto di osservazioni personali. Nella seconda edizione, dopo la citazione della «tribuna» Vasari aggiunge trattarsi di «cinque storie della vita di Cristo»; e prosegue ricordando «e nella sagrestia la tavola principale», ingresso nelle *Vite* del polittico Stefaneschi, che Vasari doveva aver visto con i suoi occhi depositato, appunto, nella sagrestia vaticana. Le notizie tradiscono però qualche confusione, perché qualche pagina dopo, nella *Vita* di Stefano, Vasari attribuisce a lui «alcune storie di Cristo fra le finestre che sono nella nicchia grande» (Vasari-Bettarini-Barocchi 1967-1997, II, 136). A seguire, dopo l’excursus su Oderisi da Gubbio e il discorso sui disegni in suo possesso, Vasari torna a parlare di San Pietro e attribuisce a Giotto le «storie del testamento Vecchio e Nuovo» «intorno a S. Piero», per iniziare le quali Giotto avrebbe eseguito l’ «Angelo di sette braccia» «e molte altre pitture»; solo alla fine, dopo aver ricordato i meriti di Niccolò Acciaiuoli, arriva alla *Navicella*. L’Angelo di sette braccia è forse quello disegnato nell’*Album* di Grimaldi (1605-1619, BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 13 [1]; null’altro se non la menzione vasariana accerta dell’attribuzione, che qui ci limitiamo a registrare considerandola inverificabile.

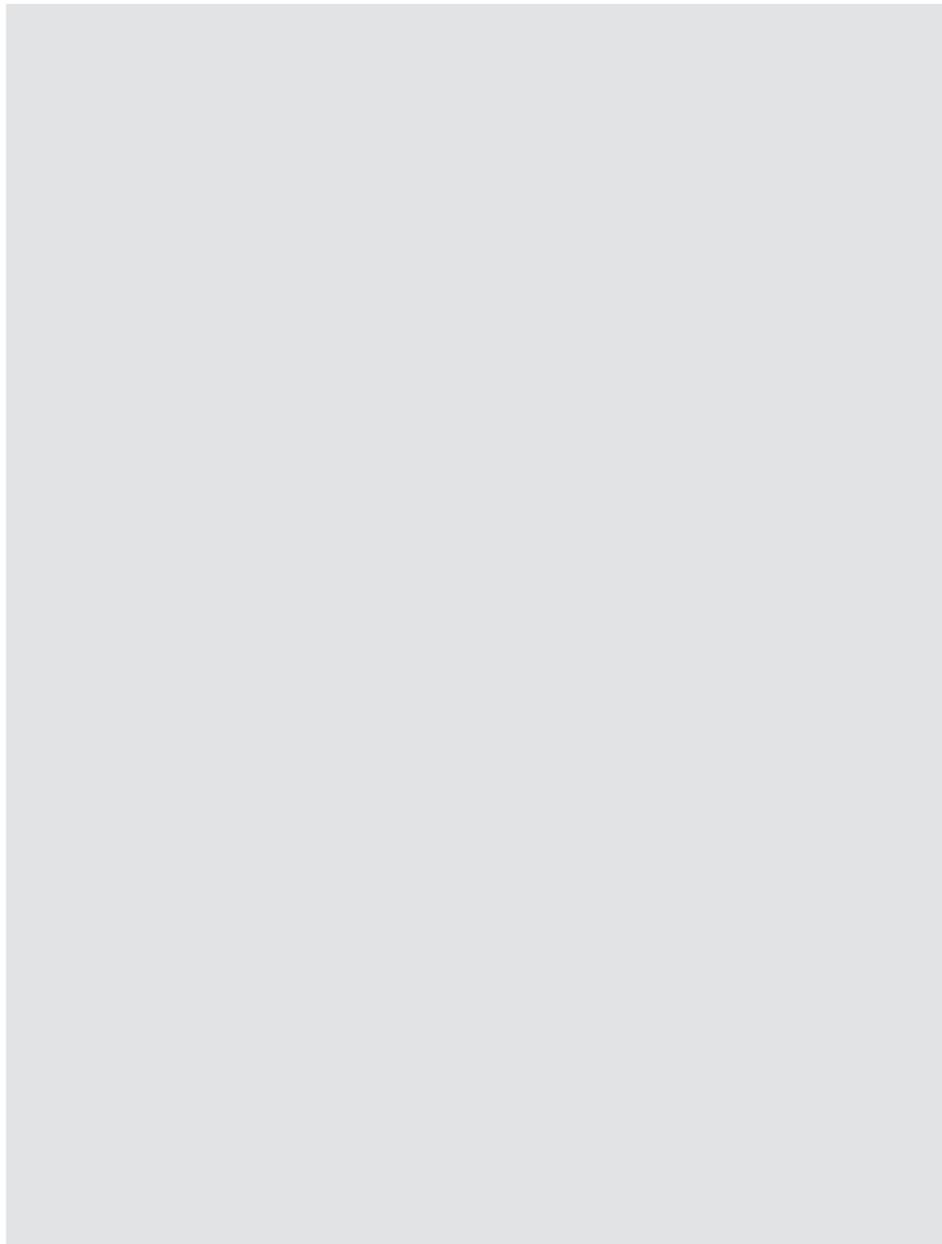
Qui di seguito, per comodità del lettore, i due passi del *Liber Anniversariorum* e di Grimaldi sulle opere giottesche in San Pietro:

*Liber Anniversariorum* (1361-1362 ca.), BAV, ACSP, H. 56, f. 87r e H. 57, f. 87r: «X kal. Julii. Obiit sancte memoriae dominus Jacobus Gaytani de Stephanescis, S. Georgii diaconus cardinalis et concanonicus noster, qui nostrae basilicae multa bona contulit. Nam tregunam eius depingi fecit, in quo opere V<sup>c</sup> auri florenos expendit. Tabulam depictam de manu Iocti super eiusdem basilicae sacrosanctum altare donavit, que VIII<sup>c</sup> auri florenos constitit. In paradysio eiusdem basilicae de opere mosayco ystoriam quando Christus beatum Petrum apostolum in fluctibus ambulantem dextera, ne mergeretur, erexit, per manus eiusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere II<sup>m</sup> et ducentos florenos persolvit,

*et multa alia que enumerare esset longissimum»* (Schwarz-Theis 2004, 261; Egidi 1908, I, 222-223);

Giacomo Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r-v: «[...] Tabula ex nuce indica in utraque facie manu Iotti pictoris eximii circa annum Domini MCCCXX depicta habet in una imagines [sic] Salvatoris in throno sedentis et Iacobi Stephanesci Cardinalis Sancti Georgii suo communi habitu violaceo induti genuflexi: hic inde martyrium apostolorum Petri et Pauli. In altera fumo luminum denigrata imagines aliquorum Apostolorum, ac S. Petri in throno sedentis et ipsius cardinalis diaconali habitu ornati eandem tabulam offerentis, cum imaginibus aliorum sanctorum. In base stemmata ipsius cardinalis cernuntur. Iconem hanc Iacobus de Stephanescis Petri filius romanus S. Georgii diaconus cardinalis octigentis florenis auri erogatis a lotto egregio sui temporis pictore

*pingendam curavit et altari Apostolorum donum dedit, cuius idem iustu (?) Naviculam in atrio optimo musivo, veteris Basilicae absidem picturis»* [seguono dettagli biografici di Stefaneschi] «Hanc tabulam cum in obscuro plures annos iacuisset, ne tam egregium opus periret ad optimi benefactoris memoriam et bibliothecae ornamentum illustris admodum ac reverendissimus dominus Ioannes Baptista Lancellottus Romanus canonicus bibliothecarius in eam trasferri curavit. Anno MDCII» [segue il testo del *Liber Anniversariorum*] «Legebatur in base huius tabulae quaedam metrica inscriptio, sed biennio ante dum illam excipere vellem beneficiatus quidam huius basilicae ut suum ornaret domicilium dissecuit et sic peritus inscriptio periit vix aliquibus in locis eiusdem cardinalis stemmata scilicet lunae sex rubrae superfuerunt: sed maxime dolendum est quod plus hominum inscitia quam temporis diuturnitas deleat et consumet» (cfr. parzialmente in Niggl 1971, 106; De Nicola 1906, 339; Zander 2015, 127 note 21 e 24)

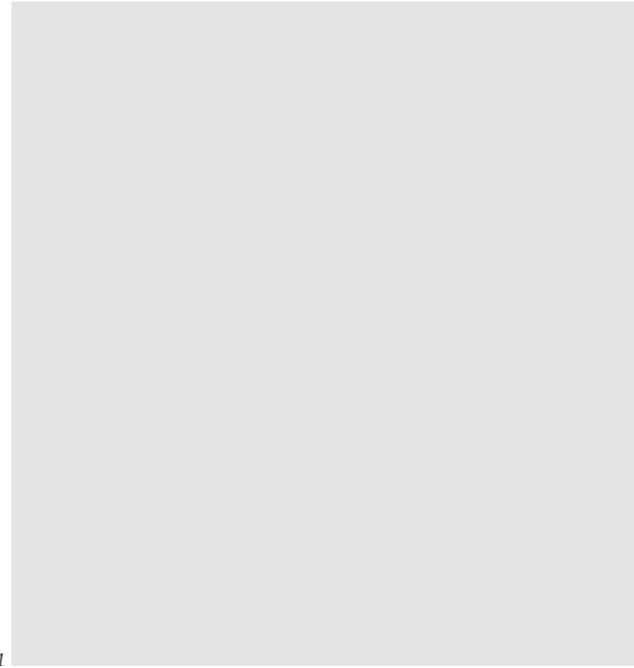


### 53. GIOTTO E MOSAICISTI ROMANI. I DUE MEDAGLIONI CON *ANGELI* DALLA *NAVICELLA*

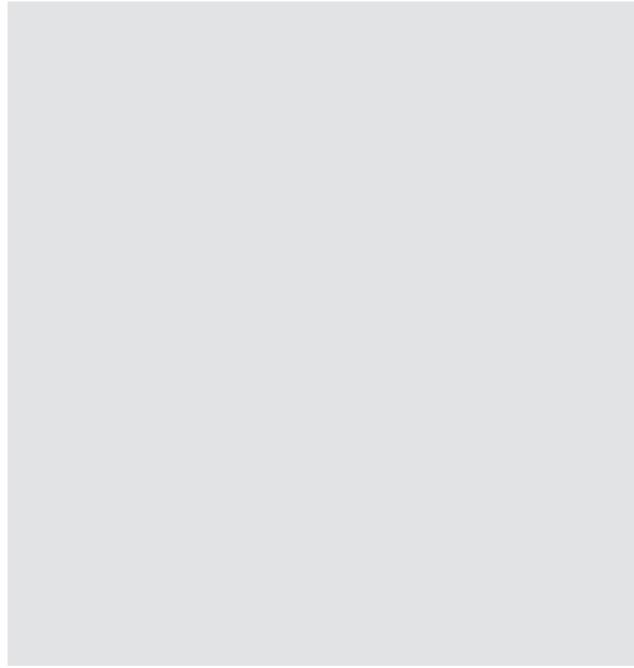
Mosaici staccati

Grotte Vaticane, cappella delle Partorienti; cm 69 (diametro del medaglione esclusa la fascia dorata), cm 3,5-4 (bordo dorato), cm 10 ca. (fascia rossa), cm 32,5 (diametro aureola) – Boville Ernica, chiesa di San Pietro Ispano; cm 65 (diametro del medaglione escluso il campo dorato), cm 66,5 (lato del quadrato incluso il campo dorato), cm 32 (diametro aureola)

Ante 1313



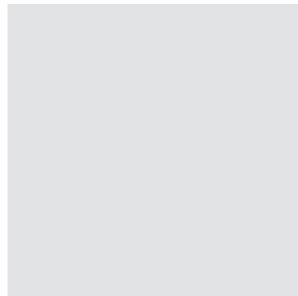
1



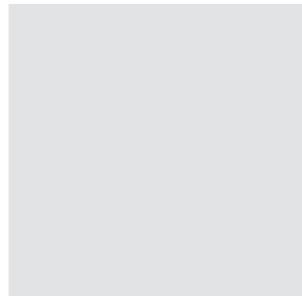
2

I due frammenti musivi che un'antica catena documentaria identifica con le uniche parti sopravvissute della *Navicella* giottesca nell'atrio di San Pietro hanno raggiunto la loro attuale ubicazione a seguito della demolizione della vecchia basilica e della dispersione di alcuni suoi relitti, salvati per il loro valore devozionale, iconografico o antiquariale (*Int. cons.*). Il medaglione collocato nella cappella delle Partorienti alle Grotte Vaticane [1] mostra un angelo con veste azzurra e manto bianco-beige, ali con piume grigie e dorate, e diadema; di tre quarti, guarda verso l'osservatore con occhi marcatamente cerchiati di nero. Il fondo è azzurro e la cerchiatura del medaglione è d'oro; il clipeo è a sua volta circondato da un campo mosaicato color porpora, che sulla destra accoglie un'ulteriore 'punta' dorata, come se il medaglione fosse stato in origine incluso in un campo più ampio, di cui esso occupava presumibilmente l'estremità destra. Le fotografie del momento del riscoprimiento del mosaico nel 1924 (*Doc. vis.*) rendono sostanzialmente credibile la presenza del campo rosso e della 'punta' verosimilmente dorata. Il medaglione oggi a Boville Ernica [2] è invece inquadrato in un campo unicamente dorato, senza traccia della porpora che non è attestata in nessuna delle fotografie conosciute (*Doc. vis.*): non è possibile dire se si tratti di manipolazione avvenuta già al momento del trasferimento a Boville, o in epoca anteriore alla documentazione; oppure se già in origine il clipeo fosse inquadrato solo dall'oro. È ovvio che in questo caso la differenza con l'angelo delle Grotte sarebbe rilevante. Vesti, piumaggio delle ali, diadema, corrispondono invece perfettamente ai dettagli dell'angelo delle Grotte, e il diametro dell'aureola è identico, ma l'immagine è più frontale, e la testa è girata verso destra. Lo sguardo dell'angelo non include l'osservatore ed è diretto verso destra.

Il pannello musivo della *Navicella* era in origine situato sulla facciata orientale dell'atrio vaticano, quindi di fronte alla facciata



3



4

della basilica. Se ne sono calcolate le misure partendo dalla copia 1:1 di Beretta [30] che pure ne omette ampi margini: doveva misurare circa 10 metri per 15 (Köhren-Jansen 1993, 21-23). La copia a fresco di Giovan Battista Ricci [27], ancorché certamente tarda (1618), attesta con grande cura un'ampia cornice a motivi floreali, che appare del tutto plausibile esistesse a complemento del campo narrativo. È inoltre documentato che al di sotto del pannello si svolgeva una lunga iscrizione (*Iscr.* 1) a lettere rosse su marmo (Grimaldi 1619 [1972], 185). I medaglioni con angeli potevano essere situati agli estremi di questa (pensiamo ai genietti posti ai lati dell'iscrizione nel duomo di Modena) o forse essere intercalati ai fregi della cornice floreale, come nelle tavole dipinte, forse agli angoli. Il testo dell'iscrizione non è attestato in alcun documento visivo, ma è ricordato da una lunga e antica catena di testimonianze, che attribuiscono i versi al committente, cardinale Jacopo Stefaneschi. Il tema della narrazione musiva è tratto dal passo evangelico di *Mt* 14, 24-32, dove si narra della barca degli apostoli in pericolo sul lago di Tiberiade in tempesta, del Cristo

che prega sul monte e cammina sull'acqua per salvare la barca; la chiamata di Cristo infonde coraggio soprannaturale in Pietro che cammina anche lui sull'acqua ma è spaventato dalla tempesta e rischia di inabissarsi; il Cristo lo raggiunge e lo salva. Salgono sulla barca e il vento si calma.

#### Iscrizioni

1 - Iscrizione perduta

«*Quem liquidos Pelagi gradientem sternere fluctus, / Imperitas fidumque regis, trepidumque labantem, / Erigis et celebrem reddis virtutibus almum, / Hoc iubeas rogitante Deus contingere portum.*».

Testimoni (ICUR 1888, II-1, 323 nota 5): 1347, Silloge di Niccolò di Lorenzo, che premette il titolo «*In paradiso ecclesie sancti Petri subtus navim musaicam sunt hii versus*»; XV secolo, silloge di Niccolò Signorili, in Panvinio (1557), BAV, ACSP, H. 89, f. 378v.; XV secolo, Silloge di Pietro Sabino dove si specifica «*sub celeberrimo opere vermiculatum Naviculae fluctuantis*»; Philip de Winghe, BAV, Vat. lat. 10545, f. 251v., che riporta lo stesso testo del BAV, Chig. I.VI.204, f. 25r; Bosio-Severano (1591-1610 ca.), BVR, G28, f. 3; Grimaldi 1619 [1972], 185; Grimaldi (1619), BAV, ACSP, G. 13, f. 161; Grimaldi (1622), BAV, Vat. lat. 6437, parte II, ff. 220v-221r; AFSP, Arm. 4, A 216, 2, f. 74 (tra 1617 e 1653); De Rossi (ICUR 1888, II-1, 323 nota 5) emenda «celebrem» in «celerem»; Cascioli 1916. Traduzione italiana (G. Casale in Schwarz 1995, 139): «Colui che Tu esorti a stendere avanzando i mobili flutti del mare, che reggi come Tuo fedele, che risollevi se è impaurito e incerto e che rendi alle virtù come un santo venerato, o Dio, comanda, poiché egli [=Pietro] te lo chiede, che tocchi il porto».

Il testo così tramandato è stato emendato da Leuker 2001 secondo la seguente *lectio*:

«*Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus / imperitas, fidumque regis, trepidumque labentem / erigis et celebrem reddis virtutibus almum / hoc iubeas rogitante, deus, contingere portum.*».  
Traduzione italiana (S. Romano): «Colui [= Pietro] al quale tu ordini di passare sulle onde del mare e placarle; che tu guidi, quando lui resta saldo nella fede; che risollevi, quando ha paura ed è insicuro; al quale tu dai gloria e nobiltà a causa delle sue virtù, comanda, o Signore, che egli entri nel porto, perché questi [= Pietro o Stefaneschi inginocchiato?] te lo chiedea».

2 - Iscrizione seicentesca già al di sopra dell'angelo di Boville:

«*Haec angeli imago erat / in historia Naviculae s.Petri / quam in atrio veteris Vaticanae Basilicae / Iottus pictor egregius... musivo impensa / Iacobi card. Stephanesci miro opere fecit / in atr... demolit... novam Templi... demolivit / Ano [sic] CCLIX*» (Liberati 1888, 53); emendata da Tosini (2009, 297-298 e nota 28) secondo il manoscritto della Biblioteca Giovardiana di Veroli, Archivio Campanari, ms.129: «*Hac angeli imago qua erat in historia Naviculae S.Petri, quam in Atrio veteris vaticanae basilicae Jottus pictor Egregius CCC ab hinc Annis ex Musivo impensa jacobi Card. Stephanesci miro opere fecit in Atrii demolitione ob novam Templi faciem servata Anno 1610 MDCX*» (cfr. Tomei 2009a, 166-167).

3 - Iscrizione dell'angelo delle Grotte al momento in cui fu murato nella cappella delle Partorienti (1617):

«*Angelus è Musivo opus Iotti*», riportato anche al di sopra dell'immagine del 1728.

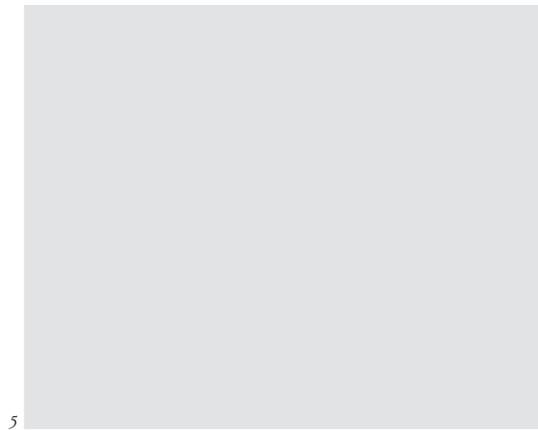
4 - Iscrizione settecentesca che accompagnava l'immagine del 1728 situata a coprire l'angelo delle Grotte:

«*Benedictus XIII P(ontifex) M(aximus) Ord(inis) Praed(icatorum) in hoc avito Ursinorum sacello Sanctae Mariae Praegnantium nuncupato / cum aram die XIX ianuarii anno MDCCXXVII solemniter ritu Deo dicasset / musivum Iotti opus vetustate fatiscens / ne piorum ossa in eo condita per hiantes rimas exciderent / novo elegantiori musivo super inducto communivit ornavitque / anno MDCCXXVIII pont(ificatus) IV*» (Savettieri 2000).

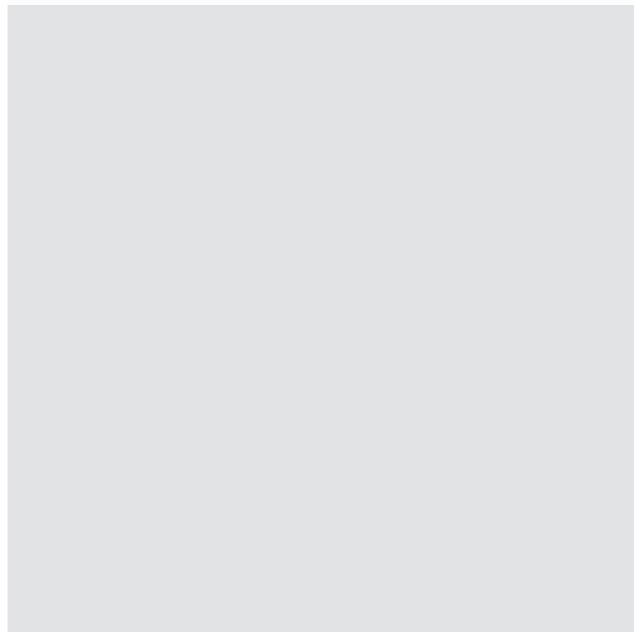
#### Note critiche

Ricostruire il testo figurativo della *Navicella* giottesca è impresa quasi disperata, essendosi accaniti gli uomini, e specialmente i papi, nel manipolare, spostare e massacrare il mosaico che Leon Battista Alberti citava, unica opera medievale, quale inarrivato esempio di espressione degli affetti (Alberti 1435 ca. [2006], 213-214). Ritoccato e integrato, staccato e rimesso in opera più volte, riconfigurato a lunetta (*Int. cons.*), il mosaico si è pian piano trasformato nella copia di sé stesso, tappa ormai storicizzata della lunghissima serie di 'copie' che fanno della *Navicella* l'opera forse più celebre del Medioevo. Discernere il nucleo inventivo dell'idea giottesca è difficilissimo, ma di esso va almeno evidenziato l'aspetto forse principale, quello che tanto colpiva contemporanei e più recenti amatori: Giotto aveva realizzato un'immensa scena narrativa, di cui il Grimaldi (1619 [1972], 148) ancora coglie l'imponenza: «[...] *Navicula musivea ingens muri machina*». Era probabilmente la più grande mai dedicata 'monotematicamente' ad un singolo episodio sacro, secondo la specialissima capacità di Giotto di iconicizzare il narrativo, quale affiora, in dimensioni meno gigantesche, nella *Stigmatizzazione* del Louvre e nei due pannelli di martirio del politico Stefaneschi (→ 61; e si vedano le considerazioni profonde e ancora attualissime di Gosebruch 1968). Il racconto era animato da una gamma mai vista di gesti ed espressioni capaci di visualizzare il versante emozionale dell'episodio intridendolo del complessissimo contenuto teologico e politico del programma: un'attenzione pionieristica alle potenzialità 'teatrali' della narrazione pittorica, che non sorprende chi studia e conosce l'artista, ma che doveva raggiungere – anche rispetto al resto dell'opera giottesca – vette inattinte.

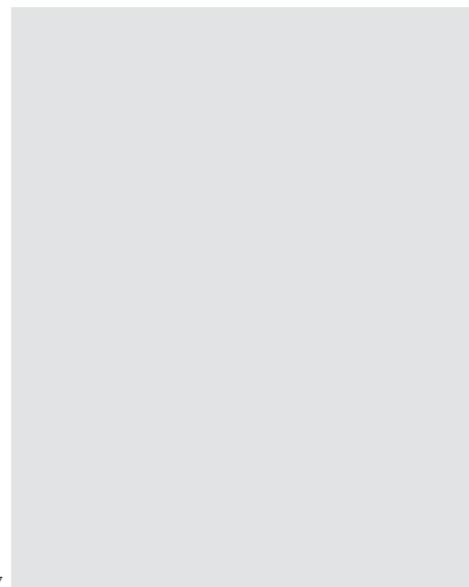
1 - *Ricostruzione iconografica e vicende conservative*. Per esporre in una scheda almeno i dati essenziali relativi a un'opera che da sola può essere, ed è già stata, oggetto di interi volumi (ci limitiamo a citare Köhren-Jansen 1993), partiamo da quelli che sono gli unici probabili testimoni del mosaico ancora fisicamente esistenti, cioè i due medaglioni con busti d'angelo oggi alle Grotte Vaticane e a Boville Ernica [1-2]. Essi non sono mai attestati in nessuna delle 'copie' dell'opera, tanto da suscitare scetticismo e ipotesi di diversa provenienza, ad esempio dall'interno della basilica (Stevenson 1887, 20; Cerrati, in Alfarano 1582 [1914], 110-111 nota 1; Venturi 1922, 64-65; Longhi 1948 [1974], VII, 46-47). La provenienza tuttavia sembra affidabile, attestata nel 1610 e nel 1617 rispettivamente per il frammento di Boville e per quello delle Grotte, nel quadro della dispersione amatoriale/antiquariale di vestigia della vecchia basilica, quando questa venne definitivamente demolita: dopo restauri e interventi, il mosaico era stato staccato in tre pezzi (1610) e si preparava ad essere rimontato sopra una fontana, di fronte al Palazzo Apostolico (1617). I frammenti con gli angeli sono di grandi dimensioni, cui bisogna certo aggiungere una perdita incorniciatura. L'ipotesi che fossero situati sulla fascia alta della cornice, più o meno in coincidenza con i due punti in cui dovevano situarsi le coppie di Evangelisti in cielo (Sansone-Maddalo 2009, 43) mi sembra meno convincente di quella avanzata da Cascioli (1916, 131, ripresa da Venturi 1925, 56 e da ultimo da Schwarz 2008, 264), che vede i clipei a chiudere il campo dell'iscrizione marmorea e musiva citata da molte fonti e descritta da Grimaldi (1619 [1972], 185): conteneva i versi (*Iscr.* 1) attribuiti a Stefaneschi.



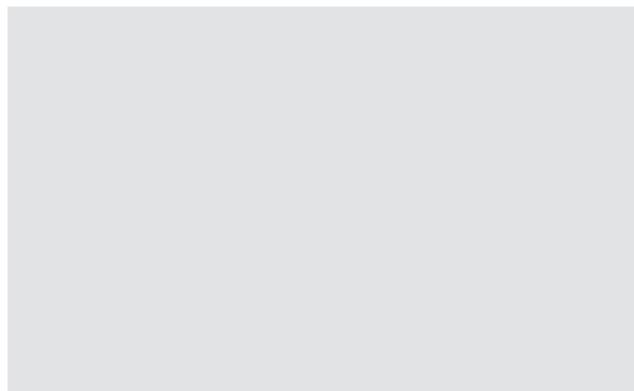
5



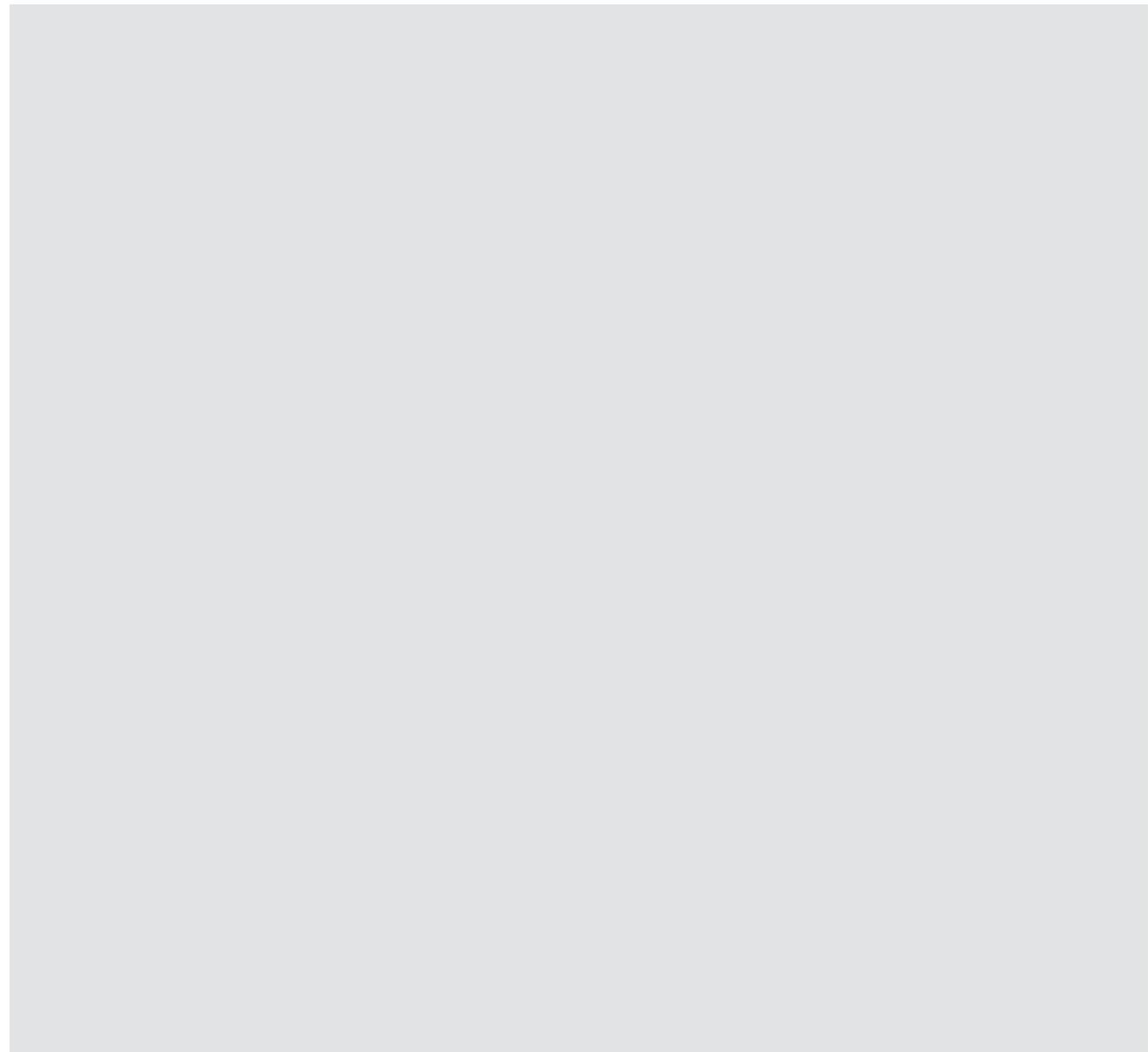
6



7



8



9

Se così era, essa rispecchiava la volontà insieme antichizzante e attualissima delle scelte formali giottesche, una rivisitazione dei titoli giganti antichi, in veste colorata medievale: Grimaldi (1619 [1972], 185) specifica «*ex musivo rubro in characterum sculptura repletis marmoreque incisus*». Il campo purpureo che circonda l'angelo delle Grotte si armonizzava forse con questo tono rosso delle lettere: nella descrizione all'inizio della scheda abbiamo tuttavia rilevato le discrepanze tra i due medaglioni, che non vanno del tutto dimenticate, e più avanti esporremo qualche scetticismo circa la leggibilità attuale di quello di Boville. Ovviamente l'ipotesi non osta a che il mosaico avesse anche una bordura ornamentale, attestata dall'affresco di Ricci nel 1618 [27], come le grandi Maestà contemporanee, anche se la documentazione visiva non l'attesta prima dell'incisione di Natale Bonifacio nel 1586, seguito da Falda ma non da Grimaldi [28-29].

L'eccezionalità dell'invenzione, e il suo contenuto morale e politico, imposero evidentemente il mosaico nell'immaginazione collettiva, e lo trasformarono rapidamente in una sorta di 'classico', che mai veniva dimenticato ma che ci si sentiva liberi di citare e variare, conservando in qualche modo – e qui andrebbe citato il semprevivo articolo di Krautheimer (1942) – il nucleo di riferimento che rimaneva esplicito e riconoscibile pur attraverso

le varianti. Già nel corso del Trecento e del primo Quattrocento il mosaico venne varie volte 'copiato' e citato [5-20], persino in contesti marginali come nella miniatura teramana [7], e usato anche per registri simbolici meno accesi o in destinazioni tematiche mutate, come nell'affresco di Antonio Veneziano al Camposanto pisano [13]. Il fenomeno si apparenta a quello registrabile in epoca paleocristiana – si pensi alla cassetta di Samagher (Buddensieg 1959). Ma la varietà delle motivazioni complica oggi il lavoro del filologo che cerchi, attraverso le tante copie, riprese e citazioni, di intravedere il nucleo originario giottesco. Alla variabilità soggettiva delle riprese si intreccia inoltre l'ulteriore e diversa variante relativa alla misura degli interventi quattro e cinquecenteschi sul mosaico, anteriori a quelli meglio documentati seicenteschi. Ignota la storia conservativa trecentesca, non sappiamo, infatti, se il danno attestato nel 1404 (*Int. cons.*) abbia portato a integrazioni; ed è noto che tra 1449 e 1450 Niccolò V restaurò «parte dell'atrio» e «completò i restauri dei mosaici della facciata di fronte ad esso» (Westfall 1974 [1984], 215; Roser 69-70): si trattò anche della *Navicella*?

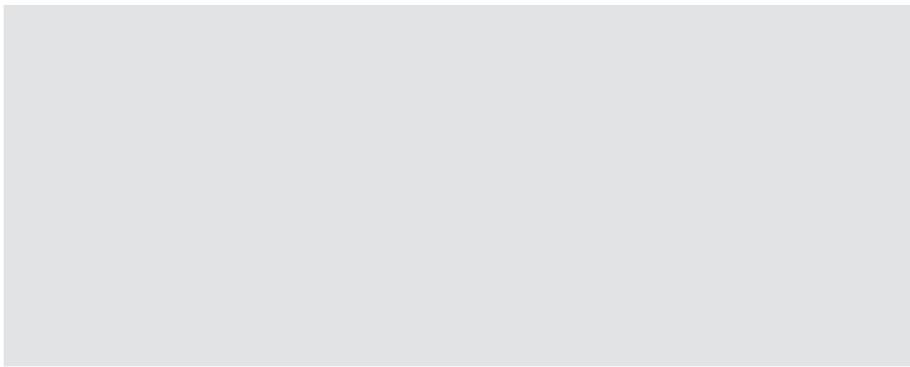
Quasi altrettanto vaghi sono gli accenni documentari cinquecenteschi. Nella bibliografia sono circolate notizie erranee, come quella di un presunto intervento al mosaico nel 1514

con expertise di Andrea Sansovino (Giovannoni 1959, I, 102; Köhren-Jansen 1993, 23-24): si tratta invece della «*Navicella*», cioè Santa Maria in Domnica (*Int. cons.*). Non documentata è anche la notizia, sempre data per sicura (Francia 1977, 42-43; Köhren-Jansen 1993, 24 e tutta la successiva bibliografia) che Giovanni da Udine abbia restaurato il mosaico fra 1530 e 1533. Egli fu invece attivo al mosaico absidale fra giugno e settembre 1531, come attestano anche i suoi Libri dei Conti (Furlan 1988: cfr. AFSP, Arm. 24, F 4, f. 16r e Arm. 24, F 8, f. 47r, con firma di Antonio da Sangallo; cfr. anche Alfarano (ante 1579), BAV, ACSP, G. 5, f. 56, in Alfarano 1582 [1914], 156-157). Tuttavia a lui sono fatti altri poco precisati pagamenti nel 1532 (AFSP, Arm. 24, F 4, f. 16r) e pagato è nello stesso anno il mosaicista Marco 'Veneziano' (Marco Luciano Rizzo): in teoria, il lavoro nell'abside doveva essere già concluso. Più specificamente invece, il 18 novembre 1532 la Fabbrica aveva pagato 7 ducati allo speciale Antonio di Mattio (sic) da Siena per aver «dato robe» per la *Navicella*; il 25 novembre si paga il muratore Santi del Ciabattino e il 17 dicembre il 'maestro'

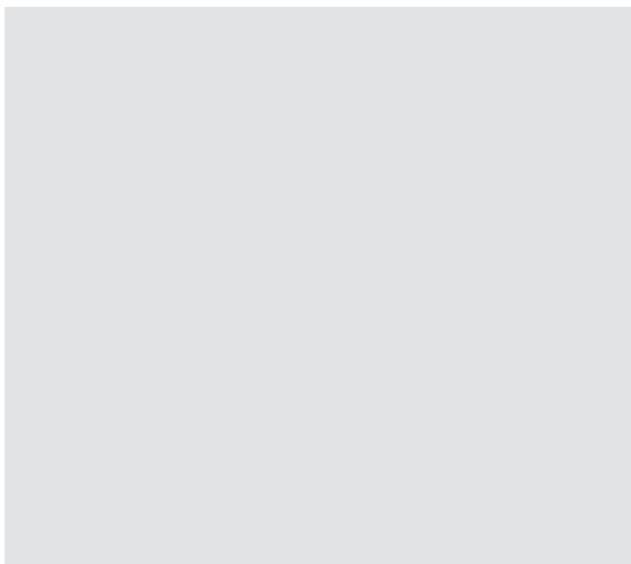
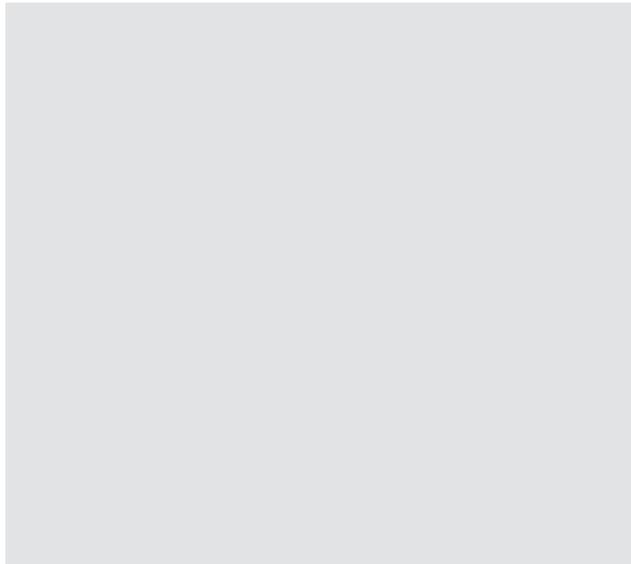
Giovanni del Ciabattino, sempre specificando «per il mosaico della *Navicella*» (*Int. cons.*; AFSP, Arm. 24, F 4, f. 19r). Non è del tutto impossibile che Giovanni da Udine, negli stessi mesi in cui lavorava al mosaico absidale e poi dopo la conclusione di questo, sia stato in qualche misura un referente per interventi sulla *Navicella*, forse soprattutto consolidamenti murari. Quasi certamente non pertinenti sono invece i lavori successivi, quando nel marzo 1533 si paga Giovanni Rovello per il «musaico» e nell'aprile 1534 altri «lavori fatti di musaicho» (AFSP, Arm. 24, F 4, f. 90r).

Ogni volta che si toccava, e che in seguito si sposterà il mosaico, certamente lo si integrava per riparare i danni e farlo più 'bello', come ben mostra Grimaldi 1619 [1972], 185: «... *Navicula...anno MDCX lignis ac tabulis circumsepta ducitur recta per quendam aggerem ruinarum campanilis et adiacentium aedificiorum, ad locum, ubi postea...suo iussu et impensa ad meridiem collocata et insigniter ornata fuit*». Questi scrupoli estetici fecero probabilmente al mosaico più male ancora che i danni del tempo e delle intemperie. La storia successiva, specie

10



11



12

seicentesca, è in tragica accelerazione ed è ben nota (*Int. cons.*). Lo stacco in tre pezzi nel 1610, il rimontaggio sopra la fontana sulla parete del Palazzo Apostolico di fronte alla basilica (dove la ricorda Bonanni ancora nel 1696: *Doc. vis.*) e l'estesissimo restauro/rifacimento di Marcello Provenzani nel 1617-1618; poi nel 1628 la copia 1:1 di Beretta [30] che prepara lo stacco in undici pezzi sotto la direzione di Bernini e il riposizionamento nel portico della basilica (Domenico Castelli, disegno (XVII secolo), BAV, Barb. lat. 4409, f. 3r; *Doc. vis.*) e gli ulteriori risarcimenti di Calandra; nel 1649, la *Navicella* viene di nuovo staccata e torna sulla parete del Palazzo Apostolico, restaurata da Guidobaldo Abbatini. Infine, nel 1660, il colpo di grazia con la demolizione e l'esecuzione della 'copia' di Manenti [31] messa in opera nel luogo dove oggi ancora si trova. A quel punto della storia, i limiti tra originale e copia si erano del tutto persi: in virtù della conservazione iconografica, si continua a parlare della '*Navicella*' come se Manenti stesse riposizionando il mosaico antico (o più antico), quando invece esso era stato già ridotto ad un ammasso di vecchi e meno vecchi materiali. Il documento dell'AFSP fa ben capire quale fosse la pratica corrente (Arm. 42, F 14, f. 147r: ringrazio molto Assunta Di Sante per aver attirato la mia attenzione su questo documento e su questo argomento su cui sta preparando una pubblicazione) quando annota la «capatura dell'immondezza e ritagli di smalti vecchi... ad effetto di rifonderli e ridurli a colori servibili per l'opere di mosaico, che si fanno nella Chiesa di S. Pietro». Ad

effettuare la «capatura» venivano impiegate esclusivamente donne – a dimostrare la marginalità dell'operazione e il suo valore extra artistico e puramente materiale. La *Navicella*, ridotta a «immondezza», andò semmai a nutrire, irriconoscibile, futuri corpi, o venne cremata. I risultati dell'ispezione di Stevenson (giugno 1898: BAV, Vat. lat. 10582, f. 118r) appaiono quindi molto ottimistici: Stevenson giudicò «antico» il Salvatore (pur vedendo rifacimenti nel collo e nel pallio) e il settore centrale del fregio della barca, e «molto ritoccato» Stefaneschi, il resto tutto «moderno». L'esame autoptico di oggi contraddice le pur limitate speranze di Stevenson, e semmai lascia immaginare che Manenti, e forse prima di lui gli altri manipolatori del mosaico, abbiano in certa misura reimpiegato le tessere del testo demolito, specialmente quelle dorate, a causa del loro valore materiale.

Il confronto incrociato tra le copie, riprese e citazioni del mosaico giottesco può dunque condurre a una serie di osservazioni ed ipotesi. Il mosaico constava di un nucleo concettuale e compositivo rispondente al passo di *Mt* 14, 24-32 – la barca con gli apostoli, e le figure del Cristo e di Pietro – e di elementi per così dire complementari, inesistenti nel passo evangelico. Nelle copie (*Doc. vis.*; Köhren-Jansen 1993), la distribuzione delle componenti iconografiche dipende largamente dal formato dell'opera – 'vele' triangolari, pannelli di predella stretti e lunghi, composizioni murali rettangolari o lunettate – e dalla sua ragion d'essere: evocazioni del tema,

sintetiche o addizionate di elementi legati all'occasione specifica, oppure registrazioni d'autore (come sembrano essere quelle di Parri Spinelli [15-16, 18-19], che nel foglio di Bayonne [18] trasforma il tema in quello della *Pesca Miracolosa*: Zucker 1981) modulate in esercitazioni e varianti, o ancora, a partire dal tardo Cinquecento, copie 'filologiche' in realtà relativamente libere, talvolta ribaltate dal mezzo incisivo, talvolta concepite come vere e proprie copie, come quella di Beretta funzionale al definitivo spostamento, e purtroppo ormai così tarda. La barca con gli apostoli e le figure del Cristo e di Pietro sono sempre attestate, a partire dalla 'copia' di Strasburgo [5] – eseguita circa il 1320-1322 e quindi cruciale *terminus ante quem* (Körte 1942; Köhren-Jansen 1993, 160-174). In tutte, mai ci si sbaglia con il numero di figure nella barca (11), i cui gesti e affetti tuttavia cambiano vertiginosamente tra l'una e l'altra copia, come se i modi specifici della celebrata invenzione giottesca siano in realtà rimasti mai ben compresi nel corso dei secoli. Gli apostoli appaiono quasi allineati (Strasburgo [5], in parte Bonaiuti [9], Foligno [21], Antoniazio [22], fino a Béatrizet [23] e al Seicento) oppure più vorticosamente raggruppati (Orcagna [8], Lorenzo Veneziano [10], Pistoia [11-12]). Due dettagli appartengono forse al testo giottesco originario, perché tornano sistematicamente in tutte le riprese (tranne in quella di Parri a Cleveland [16], che però è forse copia di quella del MET [15]: Zucker 1981): l'apostolo visto di schiena (qualche volta, come a Pistoia [12], lo si rivoltò di fronte ma nella stessa

posizione) e tutto teso in atto di tirare la vela, e l'altro situato a prua, che guarda il miracolo con le mani levate. Fortemente anti seicenteschi sono alcuni volti testimoniati da Beretta [30] – l'apostolo a poppa; l'apostolo giovane con la mano levata; i due anziani in piedi; l'apostolo a prua – il quale li registra, sembrerebbe, con attenzione, mentre Manenti [31] li ignorerà, o quasi, nel suo mosaico: Beretta aveva conservato, forse, tracce 'giottesche'. Aggiungerei tra i dettagli forse verosimili la decorazione della barca, costituita da due fasce decorative, una forse di gusto cosmatesco, l'altra con una sorta di festone vegetale: torna in Bonaiuti [9], nel disegno di Cleveland [16], in Antoniazio [22], modificata in Béatrizet [23], e l'attesta chiaramente Beretta [30].

Il gruppo Cristo-Pietro genera forti dubbi. Doveva situarsi certamente nell'angolo destro, il Cristo verso il bordo: alcune copie li mostrano nell'acqua (Strasburgo [5], Bonaiuti [9], Foligno [21]), altre sono più ambigue, come se Cristo apparisse su terraferma (Orcagna [8]); Pietro è di volta in volta più eretto (Strasburgo [5], Bonaiuti [9], Foligno [21]) o quasi inginocchiato e immerso nell'acqua (Orcagna [8], Lorenzo Veneziano [10], Pistoia [11-12], MET [15], Cleveland [16], Antoniazio [22], poi tutto il Cinque e il Seicento [23-31]). La frontalità della figura del Cristo si affaccia solo in parte nel disegno di Chantilly [19] e in Antoniazio [22], ed è palesemente accentuata nel Cinque e nel Seicento, quando Beretta [30] e con lui Manenti [31] registrano

13

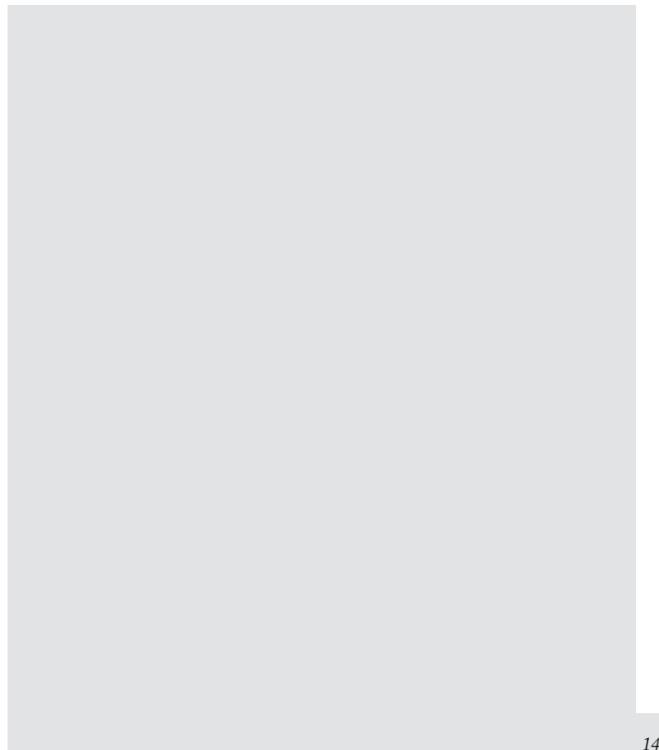
la figura stante e dorata in modo estraneo alle copie più antiche e ispirato ai dorati Cristi delle absidi romane.

Le due personificazioni che soffiavano il vento sul mare agitato, i cui antenati certo sembrano essere i demoni della *Cacciata da Arezzo*, ad Assisi, sono già testimoniati a Strasburgo [5]. I disegni del MET [15] e di Chantilly [19] ne attestano solo uno, a sinistra, quello di Cleveland [16] ne vede due, più un'ulteriore testa soffiante, tutto sulla sinistra: queste teste un po' leonine e quasi fatte di nuvole appaiono anche in Bonaiuti [9], un dato alquanto intrigante che tuttavia lascia poi il posto alla più generalizzata 'coppia' situata sui due lati. L'altro elemento 'celeste', quello delle due coppie di figure sorgenti dalle nuvole e in genere interpretato come i quattro Evangelisti o come Profeti, appare solo dalla metà del Quattrocento, due figure su un solo lato (Foligno [21]) o su ambedue (Antoniazio [22]), così poi generalizzate. Hanno, certo, sapore quattrocentesco, pur se non si possa ben capire la ragione e il significato di una tale eventuale aggiunta; furono, in ogni caso, fortemente rifatte da Provenzali che nel 1642 Baglione attesta aver aggiunto al mosaico «quelle figure in aria, e S. Pietro e il Pescatore» (1642 [1995], I, 349; Venturi 1922; Vitzthum 1929), come si sa molto sottovalutando l'entità dell'intervento di Provenzali di cui diamo conto negli *Interventi conservativi*. L'ubicazione di tutte queste figure verso i margini della composizione ne attesta sicuramente i rischi corsi e l'alto grado di inaffidabilità.

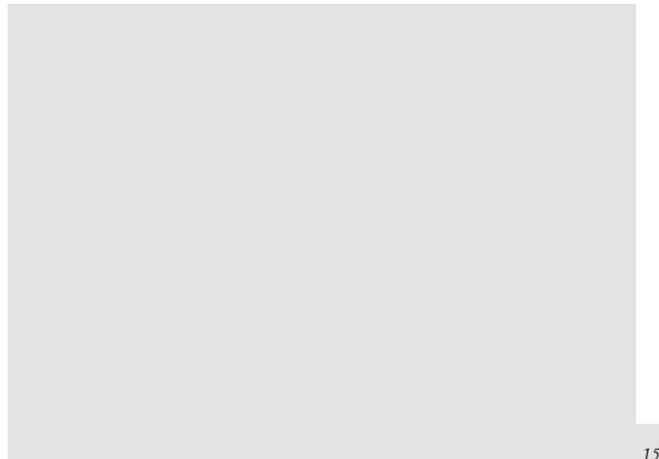
Sulla sinistra, il Pescatore (Bonaiuti [9], Lorenzo Veneziano [10], MET [15], Chantilly [19], Pisanello [20], Foligno [21], poi generalizzato) e l'architettura (MET [15], forse Chantilly [19] dove però è integrata in un pezzo di carta aggiunto, Foligno, poi generalizzata) sono a mio avviso credibili: in particolare gli elementi architettonici richiamano altri brani giotteschi (il ponticello come nell'*Incontro alla Porta Aurea* di Padova, le loggette come nelle storie francescane di Assisi, la torre come la Torre delle Milizie Peruzzi) e appaiono affidabili. In realtà, il brano meno attestato fra tutti è anche uno tra i più cruciali: la figura di Stefaneschi, ignorata senza eccezione fino all'incisione di Béatrizet [23], e anche difficile da situare nello spazio della rappresentazione. Si può immaginare che nelle copie antiche essa fosse poco comprensibile e/o marginale al nucleo concettuale della scena, quindi facilmente eliminabile, e che quindi sia solo con l'avvento della copia 'filologica' che essa sia stata presa in conto. Per rappresentarla, Béatrizet e Labacco devono spostare indietro il gruppo Cristo-Pietro, seguiti poi nel Seicento da tutti, tranne Beretta che la taglia fuori; Giacconio le dedica un intero foglio [26]. Non arriverei all'ottimismo con cui Schwarz (1995; Id. 2008, 262) assegna un'età precisa («meno di 40 anni») al personaggio così precariamente testimoniato. La catena delle testimonianze, che assegna al cardinale la committenza delle tre opere di Giotto in Vaticano, rende però plausibile la sua presenza in effigie nel mosaico, come nel polittico; che si tratti di un'aggiunta posteriore è del tutto improbabile, a meno di non pensare – *lectio estremamente difficilior* – al committente di uno dei restauri.

## 2 - Il programma

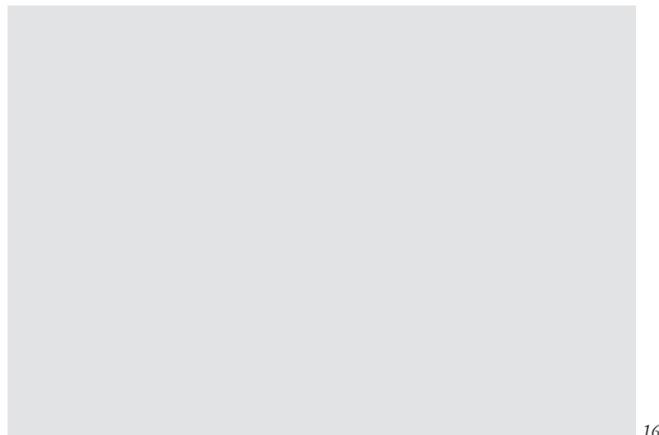
Il programma della *Navicella* è stato amplissimamente discusso e analizzato, e come recentemente riassunto da Schwarz (2008), gli studi si sono incanalati in diverse direzioni. Lo si è letto quale manifesto del primato romano e petrino (Köhren-Jansen 1993; Köster 1999); quale forte affermazione politica di Bonifacio VIII e del suo sodale Stefaneschi, in tempi molto prossimi al Giubileo del 1300 (Schwarz 1995 e 2008; Boskovits 2000b); quale allegoria della rinuncia e canonizzazione di Celestino V (Gosebruch 1961) o 'fotografia' del problema del ritorno a Roma del papa (Kemp 1967, Lisner 1994, Leuker 2001, Tomei 2009a, 166-167), in rapporto con la discesa di Enrico VII in Italia e in forte opposizione alla corrente ideologica e politica imperiale echeggiata anche da Dante (Bologna 1962, Romano 2016a). La scelta deliberata di motivi iconografici antichizzanti, un aspetto che aveva condotto Paeseler (1941) a immaginare che Giotto si



14



15

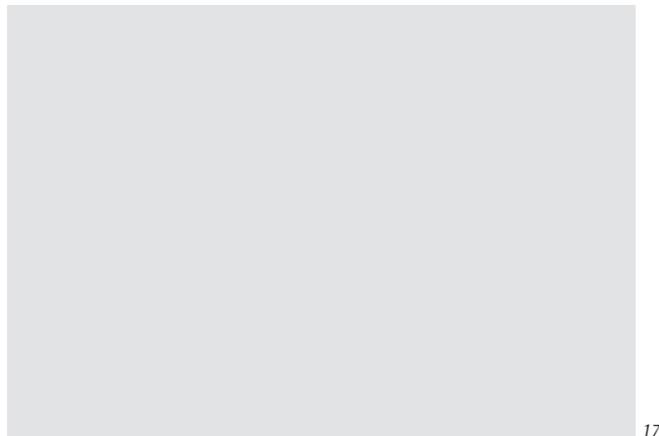


16

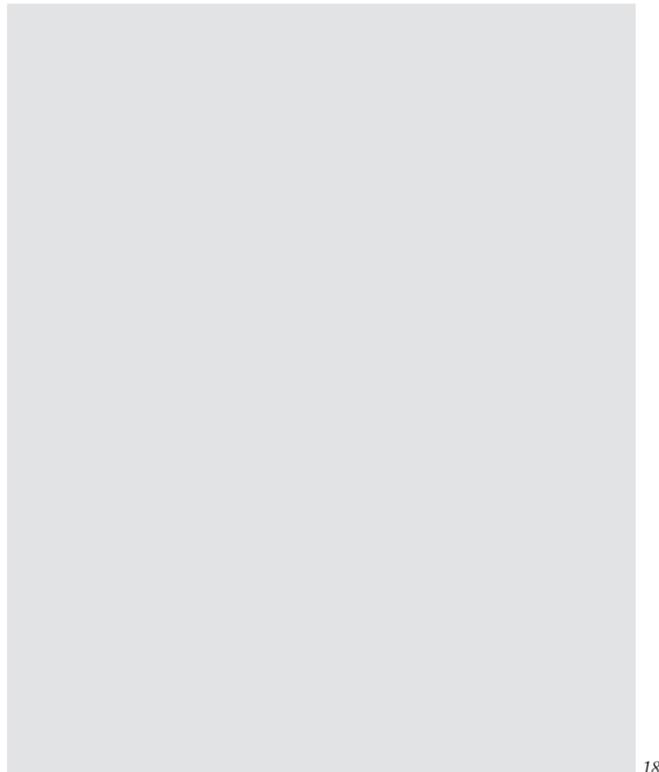
fosse limitato a rabberciare un mosaico paleocristiano è molto sottolineata da Schwarz (1995 e 2008) e da chi scrive (2016a) che la legge, specificamente, quale ennesima fase di un appello all'antico, secolare strumento della Chiesa Romana in tempi di pericolo e crisi.

L'episodio evangelico non è frequentemente rappresentato nel Medioevo, quando spesso gli si preferisce quello della *Pesca miracolosa* (Köhren Jansen 1993; Romano 2016a). L'insieme della barca con gli Apostoli, il Cristo, Pietro, il Pescatore e i Venti, ha radice nella classe dei sarcofagi tardo antichi, come già indicato da Wilpert (1929-1936, I, 161-162; Bisconti 2000, 206-207; Romano 2016a) che specificamente individuava nel frammentario sarcofago di Callisto l'unico vero precedente noto dell'invenzione giottesca. Solo Giotto, primo e unico, riscopre l'associazione di tutti questi elementi, con una sicurezza che obbliga a immaginare molti più esempi a disposizione rispetto a oggi, e certo una capacità di immaginazione nutrita, presumibilmente con *concepteurs* intermediari, anche di fonti testuali. Queste ultime includono, tra molti altri, gli scritti di Ippolito, di Tertulliano, di Beda, fino a Innocenzo III (Rahner 1964; Poeschke 1971), in un'amplissima rete esegetica in cui la simbologia acquatica e battesimale si incrocia con la riflessione ecclesiologica, inevitabilmente colorata di significati antiereticali e di sfumature cosmologiche ed escatologiche, specie nel dettaglio dei Venti (Holl 1972; Raff 1978-1979) che hanno palesemente un albero genealogico rintracciabile dall'antica Grecia alle illustrazioni apocalittiche del *Beatus* (Romano 2016a). L'ubicazione del mosaico nell'atrio vaticano si lega facilmente al concetto del battesimo e alla questione dei catecumeni. Molto bene tuttavia è stato rilevato (Köster 1999) che l'immagine era specialmente destinata a coloro che uscivano dalla basilica e attraversavano l'atrio per 'tornare nel mondo': un 'mondo' che viene letto quale luogo del male, secondo la lunghissima tradizione esegetica particolarmente riscoperta durante le diatribe fra il partito imperiale e quello papale, e non certo in breve congiuntura storica ma sul lungo periodo, a far data almeno dai tempi federiciani, quando viene risuscitata in chiave laica l'immagine della *Navicula*, da quanto si intravede, in anticipo rispetto alle riprese pontificie e in particolare a Giotto (Romano 2016a).

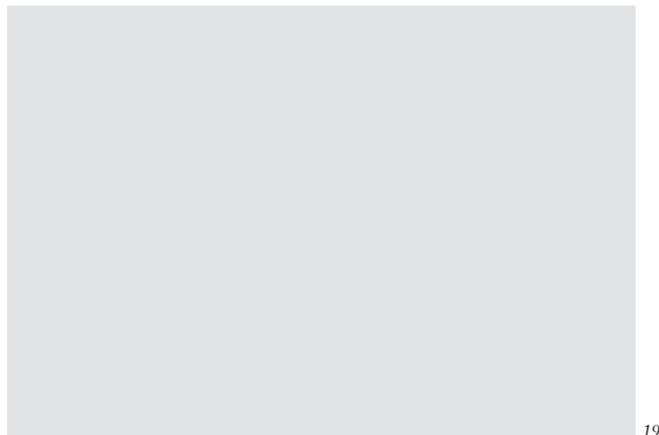
Si tratta, di fatto, di temi che costituiscono la colonna vertebrale del pensiero teologico, dell'esegesi, e del linguaggio simbolico della Chiesa romana fin dalle sue origini; i suoi elementi vengono di volta in volta adattati alle circostanze, proclamati e richiamati specialmente in tempi di pericolo; a prescindere dalla nuovissima orchestrazione fornita da Giotto, datarne il contenuto con precisione è pressoché impossibile. In maniera del tutto soggettiva, e come ho già recentemente proposto (2016a), continuo a ritenere intrigante la coincidenza delle tematiche imperialiste riflesse anche in Dante in occasione della discesa in Italia di Enrico VII: in Dante, e nella libellistica filo imperiale, l'immagine della *Navicula* torna con insistenza, così che il grande pannello giottesco potrebbe immaginarsi quale stentorea riaffermazione dell'ormai millenario primato papale, in un frangente – quello del papato avignonese – la cui amarezza ben risuonerebbe nei versi dell'iscrizione (Leuker 2001). L'atmosfera agitata e tragica, cosmicamente orchestrata, dell'episodio evangelico, sembrerebbe forse sproporzionata (Bologna 1969b) in una congiuntura, quella anteriore all'anno 1300, quando il potere bonifaciano era saldo e arrogante, e lo scontro con il re di Francia non era tale da costringere addirittura ad affiggere un 'manifesto' nell'atrio vaticano: gli eventi precipitarono ben più tardi, fra 1302 e 1303, e in quel frangente di sicuro non ci fu tempo per pensare al mosaico. Per altri versi, lo spazio che Stefaneschi andava occupando nella basilica tramite le opere commissionate in cui egli appare in effigie ai piedi di Cristo e di Pietro e senza intermediari, mal si immagina negli anni di Bonifacio VIII, che è molto strano abbia potuto tollerare



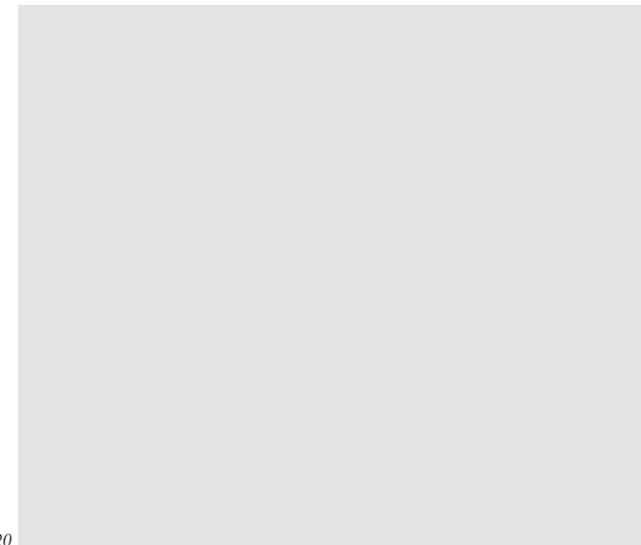
17



18



19



un'emergenza e una visibilità così forti di un'altra personalità, lo Stefaneschi, proprio nella basilica petrina. Su questa base, e anche in forza del nesso con il documento che attesta Giotto a Roma entro il 1313 (che è anche la data della conclusione e del fallimento della discesa imperiale in Italia), la datazione al pontificato di Clemente V (Previtali 1967 [1993]; Bologna 1969a; Lisner 1994; Flores d'Arcais 1995; Leuker 2001; Tomei 2009a, 166-167) appare suggestiva. A questo gruppo di ipotesi si aggiunge quella derivante dall'iscrizione seicentesca annessa al frammento di Boville, oggi mutila ma attestata dal manoscritto recentemente reso noto (Tosini 2009; Tomei 2009a, 166-167) che parla di «300 anni» prima del 1610, data del salvataggio dell'angelo dalla distruzione della basilica: va però rilevato come sia più facile che l'iscrizione stesse facendo coincidere la data antica con quella moderna, che non viceversa. Per amor di completezza ricordiamo anche che Torrigio (1639, 162) a proposito della copia dei Cappuccini ne ricorda l'iscrizione che così suonava «*Huius pictura exemplar, quod ante annos 320 a Iotto Florentino... opere musivo elaboratum est... Urbanus VIII... transtulit anno salutis 1629*», datando quindi il mosaico giottesco al 1309. Anche in questo caso la cogenza della data moderna è determinante.

Un diverso scenario potrebbe configurarsi tramite altri dati. È infatti indispensabile ricordare che notizie erudite precoci parlano del 1298 quale data del mosaico: non Torrigio, come talvolta si dice, che parla invece genericamente di Bonifacio VIII (1618), ma Mancini (ante 1630 [1956-1957], I, 170) e nel 1681 Balducci (1681-1728 [1974-1975], I, 104) riportano un brano di un manoscritto che dicono «dell'Archivio di San Pietro», in cui, stando alla citazione, si mescolano passi dal *Liber anniversariorum*, e altre righe, in cui appunto appare la data del 1298. Il manoscritto è risultando introvabile alla Biblioteca Vaticana. Köhren-Jansen 1993, 33-35, dà la fonte per dispersa; Boskovits 1983, 304 nota 16, aveva giudicato la notizia falsa e frutto dell'invenzione antivasariana di Mancini; successivamente invece, lo stesso Boskovits 2000b, 175, resuscita la notizia, e le dà peso decisivo, citando a testimone il solo Balducci. Abbiamo a lungo ricercato questo supposto manoscritto, che a tutt'oggi è introvabile. Va certamente detto che sembra difficile che Mancini abbia deliberatamente inventato la notizia; potrebbe però aver frainteso o pasticciato, come spesso gli accade; se il manoscritto davvero esisteva, in quanto fonte antica e interna alla basilica vaticana, avrebbe un certo peso. Altri più generici accenni (Torrighio 1619; Severano 1630; Baglione 1639 e 1642; Casali 1644) optano per il 1300

o per 'i tempi' di Bonifacio VIII, aggiungendo che Cavallini avrebbe 'aiutato' Giotto nell'impresa. Appare invece debole l'argomento, talora usato (Boskovits 2000), del Pescatore: si è detto infatti che, comparando esso nella scena dell'*Arrivo della Maddalena a Marsiglia* nell'omonima cappella di Assisi – opera di Giotto e bottega certamente anteriore al 1309 – esso deve fungere da rigido *ante quem* per la *Navicella*. In realtà, la figura del Pescatore doveva aver avuto voga a Roma già da diversi anni, frutto di un prototipo ad oggi irrintracciato. Compare infatti nella scena del *Viaggio delle reliquie di santo Stefano verso Costantinopoli* nel portico di San Lorenzo f.l.m. (→11), che in nessun modo può oltrepassare la soglia dei primissimi anni dell'ultimo decennio del secolo (Boskovits lo datava agli anni Ottanta); nonché nel ciclo enciclopedico delle Tre Fontane (→13a), in versione molto 'profanizzata' e disinvolta. In ambedue i casi, il dettaglio non ha alcun riferimento al contesto tematico della *Navicella*, una circostanza difficile da armonizzare con l'ipotesi di una diretta ripresa da un'opera appena realizzata e pubblicata con il clamore certamente immaginabile. In questo caso, fu dunque molto più probabilmente Giotto ad adottare lo spunto, che non a fornirlo ad altri.

Un'altra questione che non sembra esser mai stata notata andrà invece discussa in relazione al problema cronologico, ed è quella che tocca le – misteriose – architetture sulla riva del lago, dietro al Pescatore. Che si tratti delle città di Betsaida o Genneraset, citate da *Mc* 6, 45-53 e – solo Genneraset – da *Mt* 14, 34, o di Cafarnao, citata da *Gv* 6, 17, è possibile: sarebbe un'allusione alle città sul lago di Tiberiade, scena del miracolo. Nel mosaico, se si dà fede alla discreta catena di testimonianze visive (Parri nei disegni del MET [15] e di Chantilly [19], l'affresco di Foligno [21], le incisioni di Béatrizet [23] e Labbacco [24], Grimaldi [28-29], Ricci [27]) che su questo punto appaiono stabili e concordi, le architetture appaiono come un agglomerato composto da due corpi di fabbrica, una torre e una sorta di palazzo con logge e ornamenti, quasi un'abitazione principesca e fortificata, con un ponticello intermedio. Il ponte richiama subito, come già detto, quello dell'*Incontro alla Porta Aurea* Scrovegni. Per l'inconfondibile corpo centrale scanalato, la torre invece evoca fortemente quella romana delle Milizie (già Previtali 1967 [1993], 112), non nuova nell'iconografia pontificia visto che Cimabue la rappresenta nella sua *Ytalia* quale parte molto simbolica della città di Roma e della sede del papato (Romano 2001a, 108-112); la presenza della base a *donjon* non diminuisce la chiarezza del riferimento. Giotto la mette in scena anche nel *Banchetto di Erode* alla cappella Peruzzi, quindi in un contesto di segno negativo (Benelli 2012). La somiglianza tra la torre nella cappella Peruzzi e quella nella *Navicella* è notata già da Körte (1938) che non riconosce la torre delle Milizie ma pubblica un'incisione di Bartoli da un affresco antico del Palatino con acqua, barca con naviganti e architetture sulla riva: molto intrigante per lo studio delle fonti antiche, che in Giotto si rivela sempre più intenso di quanto si sappia, e per la capacità di inverare dati tradizionali tramite stretti riferimenti alla realtà visiva. Nelle copie della *Navicella*, il palazzo attiguo è rappresentato a vari piani, con logge e terrazze come in altri casi ad Assisi (*Rinuncia ai Beni; Omaggio di un uomo semplice*) e soprattutto a Roma (*Sogno di Innocenzo III* e frammenti affrescati dell'Aracoeli (→9c, →22); mosaico di facciata di Santa Maria Maggiore (→16e). Se Giotto stava mettendo in scena un complesso residenziale aulico, si deve ricordare che nel 1301 la torre delle Milizie, fino al 1296 attestata di proprietà Annibaldi (Tomassetti 1908 [1990], 312), venne acquistata da Pietro Caetani, nipote di Bonifacio VIII, nel quadro degli attacchi e delle spoliazioni bonifaciane ai danni dei seguaci Colonna, nella fattispecie di Sciarra. Dopo la morte di Bonifacio il controllo sulla torre e sulla residenza fortificata connessa si allentò, e venne probabilmente perso. Nel 1311 erano i senatori di Roma a custodire il complesso, in particolare

Ludovico di Savoia, seguace di Enrico VII (Eitel 1907, 51); l'imperatore, sceso in Italia e giunto a Roma, andò ad abitarvi a partire dal 23 maggio 1312, facendo anche eseguire bonifiche e lavori (*Acta Henrici VII* [1877], 316). In agosto però Enrico VII, che già intravedeva il ritorno in Germania, riconobbe il diritto di proprietà Caetani e la torre tornò alla famiglia (Theiner 1861, I, 458 n. DCXXVIII).

In apparenza quindi, e se l'identificazione con il complesso delle Milizie sembrerà accettabile, l'argomento sembrerebbe giocare in favore della 'paternità' bonifaciana del mosaico – il 'palazzo' si trova giusto dietro il Pescatore e suggerisce una sorta di identificazione e un segno positivo dell'allusione alla sicura salvezza sulla riva. In realtà la data dell'acquisizione Caetani della torre, 1301, non si accorda con una possibile data della *Navicella* al 1298, e fa piuttosto riflettere sulla possibilità di interpretare il dettaglio come un'allusione alla riconquista Caetani dopo il fallimento e la partenza di Enrico VII, esattamente secondo l'ipotesi che ho esposto poco sopra: non va dimenticato che Jacopo Stefaneschi era lui stesso un Caetani, e che quindi un cripto-riferimento alla sua famiglia e a Bonifacio VIII non sarebbe impossibile. La torre delle Milizie era un punto strategico per controllare le proprietà Colonna sul Quirinale, e forse anche questa sfumatura poteva essere rilevante per il punto di vista del cardinal Jacopo. Nella precarietà delle informazioni possibili, la costante preoccupazione di Giotto nel 'ritrarre' edifici reali (il Tempio di Minerva ad Assisi, Efeso nella Peruzzi: Schwarz 1991-1992) dà motivi per non sottovalutare questo tipo di indizi.

### 3- Lo stile

Se i ragionamenti sul programma sono pericolosi, non meno rischiosi sono quelli che tentano un giudizio stilistico sull'opera

così ampiamente sparita. La storia conservativa dei due frammenti musivi sopravvissuti – sempre ammettendo che siano davvero le reliquie della *Navicella* – mostra a sufficienza la misura delle loro traversie e le manipolazioni subite (*Int. cons.*). L'angelo di Boville [2] si presenta in apparenza intatto, con un tessuto musivo ricco e un'intenzione fortemente plastica apparsi talvolta compatibili con le opere di Giotto della fase Ognissanti/Padova. L'affidabilità del dato formale è stata però messa in seria discussione (Schwarz 2008, 263; Andaloro 2009), e la rassegna della documentazione fotografica ispira molta diffidenza. Il calco [3] pubblicato da Stevenson (1887) mostra un'immagine graficizzata, con tessere rareficate e filari in molti punti regolari in modo sospetto. Nell'aristotipo conservato alla Fondazione Zeri e datato fra 1880 e 1920 [4] permangono la geometrizzazione forte delle tessere attorno agli occhi, e dettagli come il naso, l'occhio sinistro o la bocca appaiono quasi persi. Successivamente a questa data, e parallelamente a tentativi di vendita da parte degli eredi Simoncelli, i danni provocati dalle infiltrazioni d'acqua (*Int. cons.*) potrebbero aver originato interventi di rappezzo e integrazione. Se infatti si guarda il catalogo della Mostra Giottesca (1937, 40; Sinibaldi-Brunetti 1943, 308-309) vediamo che il mosaico appare improvvisamente completo nella sua tessitura. Nessun tratto fisionomico manca; sulla guancia appare una sorta di dentellatura di tessere chiare, quasi invisibile nelle foto antiche; le piume delle ali sono improvvisamente diventate ben leggibili, le lacune nell'aureola e nell'incorniciatura sono sparite; la decorazione dello scollo della veste non mostra i motivi geometrici che si intravedevano nelle altre foto, e che poi torneranno visibili negli anni successivi. La foto Brogi (*Doc. vis.*) conferma lo stadio; ma la piatezza calcificata della foto nel catalogo del 1937 svanisce poi in quella pubblicata da Matthiae (1967, II, fig. 345), che è uno scatto della Soprintendenza ai

Monumenti del Lazio, post 1945, realizzato evidentemente nel momento in cui il mosaico tornò a Boville. L'immagine appare completa, rotonda, chiaroscurata; nessun tratto fisionomico manca, il volto è espressivo e toccato dalla luce, simile a quello di oggi. Nel complesso, l'opera appare aver subito un lungo procedimento di livellamento verso il gusto novecentesco, che voleva Giotto plastico e colorato, e ne identificava la maniera con la fase di Ognissanti e di Padova: il segnale è indubitabile, e va in parallelo con altri analoghi restauri di aggiornamento sul gusto del 'Giotto plastico', di cui è perfetto esempio la Madonna della Boccia (→ 34).

Quanto all'Angelo delle Grotte, staccato nel 1610 e murato nella cappella delle Partorienti dove è ancora oggi, fu coperto da un 'nuovo' angelo opera di Prospero Clori e riscoperto nel 1924. La documentazione fotografica eseguita dopo il ritrovamento mostra un'immagine tutto sommato leggibile, con vasti buchi e lacune nella parte alta della testa e in tutta la parte superiore del clipeo, nonché nei bordi inferiori; nella foto conservata alla Fondazione Zeri, secondo quarto del Novecento, buchi e lacune sono stati riempiti con malta. Dopo i restauri e le aggiunte di più dettagli (*Int. cons.*: Kheel 1986), l'intervento del 2004-2005 ha ridonato coerenza all'immagine, rendendo esplicite le integrazioni (specie nella testa, aureola, e fondo azzurro) ed eliminando le aggiunte arbitrarie. L'affinità stilistica con il Cavallini di Santa Maria in Trastevere (→ 24a), sempre rilevata, è palese, ma allo stesso tempo non del tutto stringente, in particolare per la forte sottolineatura delle occhiaie e delle pieghe lungo il naso, segnate in grigio, che danno al volto un'aria parecchio più torva rispetto a quella luminosa e 'classica' dei personaggi cavalliniani. I medaglioni furono un complemento, ancorché molto nobile ed 'esposto', del grande mosaico; come sempre si è detto, è ragionevole che Giotto, non specialista di mosaico e privo forse di suoi stretti collaboratori a Roma, abbia impiegato maestri già esperti e attivi in città nei molti cantieri musivi di fine secolo, e si è visto che alcune fonti antiche parlano di Cavallini come 'aiuto' di Giotto per il mosaico. L'incertezza cronologica del registro inferiore della facciata di Santa Maria Maggiore (→ 16e), con cui il medaglione delle Grotte sembrerebbe poter trovare qualche affinità, non permette di tranciare la questione cronologica: gli indizi ammettono una datazione alta, ma il primo decennio del secolo rimane comunque possibile. A queste considerazioni si deve aggiungere ulteriore prudenza, derivante, come si è accennato, dalla relativa divaricazione tra le due immagini: delle quali una spicca su campo purpureo, l'altra è circondata da un riquadro dorato; gli angeli hanno dimensioni simili, ma un diverso dimensionamento fisionomico e una diversa 'presenza' del volto e del busto rispetto alla cornice.

Quanto poi ai tentativi di lettura del testo musivo oggi perduto (i più recenti, Lisner 1994; Boskovits 2000b; Schwarz 1995 e 2008), è inutile ripetere quanto rischiosi appaiano, e quanto le conclusioni possano divergere. Certamente direi che l'elaborazione compositiva e la celebrata ricerca di variazione emotiva e psicologica che si intravedono attraverso il perduto sembrano superare di netto il punto d'arrivo delle storie francescane di Assisi; e mostrare una tendenza alla complessità di gesti e di piani che forse supera anche quella degli Scrovegni. Considerazioni, queste, che però devono tener conto delle ben diverse dimensioni dell'opera, in cui Giotto dovette rispondere alla sfida di riempire una superficie almeno dieci volte più estesa di quella di un 'semplice' riquadro affrescato, e quindi dovette scandire lo spazio in nuclei narrativi articolando quello immenso e centrale, la barca, in una serie di sotto-narrazioni individuali o a gruppi, così come succederà nella *Cena* di Leonardo a Milano, anch'essa inarrivato modello di 'affetti' (Steinberg 1973). Piccole, sporadiche e timide osservazioni possono forse aggiungersi: una sulla figura dell'apostolo di schiena, teso in atto di tenere la vela: un gesto di tensione e torsione fisica che richiama in certa misura il carnefice della *Strage degli Innocenti*

di Padova o il servo dell'*Adorazione dei Magi*, nonché i due simmetrici servitori della *Pentecoste* oggi a Londra, datati 1310-1318 (Gordon 2011, 230-239). Le figure degli apostoli appartengono, sembrerebbe, alle tipologie abituali in tutta la prima metà della carriera giottesca, difficilmente ancorabili a una data precisa: fa eccezione, forse, il quarto da sinistra, giovane, con manto verde e la mano levata, che nella copia di Beretta è talmente antiseicentesco da far sperare, come detto più sopra, che una traccia antica sia stata preservata. Il volto, frontale, dagli occhi cerchiati, mi sembra accostabile a parecchi brani 'minori' degli Scrovegni, in particolare i santi e profeti nei medaglioni, dove si affaccia una tendenza della bottega non distante da quella poi avvistabile nel polittico, che ho già richiamato, di Santa Reparata, e ad Assisi, nel transetto inferiore e nelle 'Vele'. Le osservazioni di Lisner (1994) e Schwarz (1995 e 2008) circa possibili richiami agli affreschi Scrovegni e Peruzzi sostanzialmente non contraddicono quanto ora accennato; né tuttavia risolvono la questione di fondo, se cioè Giotto stesse fondando tutta la propria produzione del primo decennio del secolo nel cantiere pionieristico e fertilissimo del mosaico vaticano, o se invece questo sia stato una tappa di svolgimento, fra le molte, acceleratissime e popolate di aiuti, messe in opera negli anni che seguirono le prime imprese e che videro Giotto definitivamente affermato come star 'internazionale', attestato ai vertici della scala sociale.

#### *Interventi conservativi e restauri*

ANGELO DELLE GROTTI

1610 (?): stacco del mosaico (a massello: *Relazione* 1949-1953; Pogliani 2009, 60) e trasferimento su altro supporto.

26 luglio 1617: l'angelo viene murato sulla parete sinistra della cappella delle Partorienti nelle Grotte Vaticane (Zander 2009; Pogliani 2009; Torrigio 1618, 70).

1727-1728: Prospero Clori ricopre il mosaico con l'immagine di un altro angelo. Pagamenti l'8 gennaio 1728 (Pogliani 2009, 63).

9 dicembre 1924: ritrovamento del mosaico originario sotto la copia e trasferimento al Museo Petriano.

1925 ca.: restauro di reintegrazione delle lacune con malta dipinta. 8 aprile-30 maggio 1950: restauro presso i Musei Vaticani in vista del nuovo trasferimento presso le Grotte Vaticane e per volontà di monsignore Ludwig Kaas; restauratori Romualdo Mattia e Ottorino Muccetti, direzione dei lavori di Deoclecio Redig de Campos. Rimozione delle malte di supporto e delle vecchie integrazioni, nuove integrazioni con malta dipinta a finto mosaico da parte del pittore Raffaele Burattini; stesura di uno strato di colla su tutta la superficie musiva; riposizionamento in un contenitore di travertino (Pogliani 2009, 64-65).

1975-1980: restauro e ridipinture, con apposizione delle due mani e di una croce astile (Kheel 1986, Pogliani 2009).

Novembre 2004-dicembre 2005: restauro, D. Zari e C. Giantomassi.

#### ANGELO DI BOVILLE

1610 (?): stacco del mosaico (a massello: *Relazione* 1949-1953, Pogliani 2009, 60) e trasferimento su altro supporto.

1612: il medaglione è inviato alla propria cappella di famiglia da Giovanni Battista Simoncelli, protonotario apostolico e cubiculario di Paolo V.

Post 1888: presumibile intervento di ricostruzione e restauro del mosaico (Andaloro 2009), forse da ancorarsi ai danni riscontrati per infiltrazioni d'acqua nel 1910 (ACS, AA.BB.AA., I Divisione, 1913-1915, b. 564): nel 1911 Corrado Ricci attesta il cattivo stato del mosaico e del suo supporto; una perizia per restauri alla cappella è approvata il 20-6-1912 (*ibid.*). Nei documenti c'è una trattativa per la vendita del mosaico, che gli eredi Simoncelli vogliono vendere per 10.000 lire, prezzo giudicato esoso dal Ministro che arriverebbe solo a 1.000 lire.

1912: 'copia' ad acquarello di Norberto Pazzini (foto ICCD-GFN, C 10663), autorizzata nel 1911 e pagata 350 lire. Il 9 dicembre 1915 il Ministro autorizza il trasferimento della copia a Castel Sant'Angelo (ACS, AA.BB.AA., I Divisione, 1913-1915, b. 564).

Entro 1924-1925: ritocchi probabilmente a pittura.

Entro 1937: probabile demolizione dei ritocchi pittorici e ulteriori ricuciture con tessere musive

Anni Quaranta del Novecento, l'angelo è a Roma, Palazzo Venezia (Toesca 1941, 77; Santangelo 1947).

1937-1990 ca.: vari interventi minori di ricucitura pittorica (Andaloro 2009).

#### MOSAICO ORIGINARIO

Censuale del 1384: «*Item apotheca que est sub navi musayca*» (Pecchiai 1951, 97). Sotto la *Navicella* c'è una bottega, 'apotheca', forse di spezie o medicinali.

Dicembre 1404: una tempesta provoca danni al mosaico, in parte provocandone la caduta: «*Item die lune primo mensis decembris de nocte, fuit maxima tempestas venti et que, et cecidit in ista nocte de labore musaicho ante frontem spicium basilice Sancti Petri*» (Antonio di Pietro dello Schiavo 1404-1417 [1912-1917], 6; Sansone-Maddalo 2009).

1405: dal 1399 sotto la *Navicella* c'è una bottega affittata a un orefice: «*Apotheca sub navi musajca locata est Iohanni Carbni aurifici die XIII julii anni [MCCC]LXXXVIII*» (Müntz-Frothingham 1883, 6 nota 1).

Censuale del 1441: «*Apotheca sub navi musayca solebat locari annuatim... duc.otto. Nunc vero locata est Cole pictori in kalendas martii anni M.III.XXXVIII*» (1439), *annua pensione, curia absente*» (Pecchiai 1951, 106).

18 novembre-17 dicembre 1532: il 18 novembre Antonio di Mattio [sic] da Siena, speciale, viene pagato 7 ducati «per robe, date per il mosaico della *Navicella* in Santo Piero» (AFSP, Arm. 24, F 4, f. 19r). Il 25 novembre Santi del Ciabattino, maestro muratore, viene pagato per «più lavori, fatti nel mosaico della *Navicella* di San Pietro predetta» (*ibid.*). Il 17 dicembre si pagano 20 ducati al maestro Giovanni del Ciabattino «per il mosaico della *Navicella*» (*ibid.*, f. 19r.). Non è chiaro se il mosaicista veneziano Giovanni Rovello, menzionato per «vari lavori di mosaico» nello stesso foglio, abbia lavorato alla *Navicella*. L'altro mosaicista veneziano Marco Luciano Rizzo era stato inviato dal doge al papa nel febbraio del 1532, per lavorare al mosaico absidale (Furlan 1988).

1587: si progetta lo stacco (Muñoz 1911, 179).

Agosto 1610-20 ottobre 1610: stacco in tre pezzi (BAV, Urb. lat. 1078, ff. 513, 536, 716; Orbaan 1919, 85, 95). Muratori e manovali per «...calare la *Navicella* con il Christo et San Pietro».

3 agosto-28 settembre 1617: il mosaico è murato sopra una fontana, sulla parete del Palazzo Apostolico di fronte alla basilica (Grimaldi 1619 [1972], 185; incisione, in Bonanni 1696 [1715], tav. 81), ad opera di Benedetto Drei, muratore della Fabbrica di San Pietro (AFSP, Arm. 1, A 7, vol. 7, ff. 81, 83, 85, 87; Pogliani 2009, 56; Zander 2011).

24 ottobre 1617-marzo 1618: restauro e integrazione di Marcello Provenzali da Cento, smalti forniti da Giovanni Antonio Zappa; (AFSP, Arm. 1, A 2, cc. 28, 29, 32, 34; Baglione 1642 [1995], I, 349-350; Pogliani 2009, 57; Zander 2011). Nel citato documento dell'AFSP alla c. 29 si trova la lista dettagliatissima di tutti i pezzi rifatti da Provenzali: in pratica i soli brani che non figurano nella lista sono la figura del Cristo (ma il panneggio della veste è detto rifatto, come anche i piedi), quella di Stefaneschi (ma la mano è rifatta) e alcune figure di apostoli nella barca, poiché si dichiara che tre di esse sono state rifatte – ma non si dice quali. Parte del fondo oro viene conservato, e definito «campo d'oro vecchio». I rifacimenti rispettano l'iconografia precedente (Provenzali si era impegnato a «ristorarla, et rispettivamente rifarla a campo d'oro con figure, et campi conforme al disegno»).

Ottobre 1624: altri restauri a stucco (Zander 2011).

21 ottobre 1625: pagamenti a Giovan Battista Calandra pagato per restauri al mosaico (AFSP, Arm. 1, B 16, f. 43; Zander 2011).

7 agosto 1628: Urbano VIII afferma l'intenzione di trasportare il mosaico all'interno della basilica, sulla controfacciata al di sopra dell'ingresso principale; parere di Carlo Maderno, Gian Lorenzo Bernini e Giovan Battista Calandra, prima negativo, poi positivo previa copia (AFSP, Arm. 16, A 159, f. 145v; Gigli 1608-1650 [1958], 327; Pogliani 2009, 57; Zander 2011).

1628: in vista dello spostamento, copia 1:1 di Francesco Beretta (in quattro parti) su disegno di Cosimo Bartoli (AFSP, Arm. 16, A 159, f. 151r). I margini laterali non vengono riprodotti, né compare la figura di Stefaneschi. La superficie totale della copia è di m 9,90x7,40. Alcuni volti degli apostoli, e le decorazioni della barca, cosmatesche e a festone, conservano forse un ricordo delle fasi antiche del mosaico. La copia è esposta «per prova» sulla controfacciata della Basilica (Torrighio 1639, 162); trasferita ai Cappuccini, nel 1925 raggiunge il Museo Petriano, da dove passerà alla Fabbrica di San Pietro (Pogliani 2009, 57; Zander 2011).

Febbraio 1629-gennaio 1630: stacco e trasferimento del mosaico, sotto la direzione di Bernini, dice Torrigio con buoni risultati (Torrighio 1639, 161). Lo stacco avviene in 11 pezzi, di cui tre di grandi dimensioni per la scena e gli altri per il fondo. G.B. Calandra risarcisce le lacune tra il luglio e l'ottobre 1629 (AFSP,

Arm. 26, C 246, f. 39r; AFSP, Arm 26, C 245, ff. 128r-129v; AFSP, Arm. 1, A 2, c. 35). Il mosaico è montato in alto tra le finestre della controfacciata della basilica.

1649: nuovo stacco e riposizionamento sulla parete di fronte al Palazzo Apostolico, all'incirca dove già il mosaico era stato posto nel 1617 (Gigli 1608-1650 [1958], 327, 341). Pagamenti il 30 luglio per restauri a Guidobaldo Abbatini (AFSP, Arm. 17, E 26, f. 221r; Arm. 26, D 276, f. 197; Pogliani 2009, 58; Zander 2011. Il documento, firmato da Bernini, specifica «parte in campi, parte in figure et altre parti». Il mosaico era stato posizionato sulla porta «in undici pezzi».

10-23 novembre 1660: per ordine di Innocenzo X Pamphilj «si demolisce la *Navicella*», che era arrivata «all'ultimo del suo vivere» (Balducci 1681-1728 [1974-1975], I, 112; AFSP, Arm. 27, B 373, ff. 34, 37, 40). Lo stacco e lo smontaggio sono estremamente traumatici per il mosaico ormai fortemente provato.

1673-1674: Orazio Manenti esegue il mosaico adattandolo alla lunetta sulla porta centrale del portico della basilica, e copiando la copia di Beretta (Balducci 1681-1728 [1974-1975], I, 112; Pogliani 2009, 58). Il 19 dicembre 1674: il mosaico viene scoperto anche se non ancora completato: mancano il Pescatore e parte del mare. Nelle lacune viene adattato il cartone (Savettieri 2000; Zander 2011).

1999: pulitura e indagini scientifiche dirette dalla Fabbrica di San Pietro.

### Documentazione visiva

Dipinto murale (1320-1323 ca.), Strasburgo, Saint-Pierre-le-Jeu (Körte 1942; Köhren-Jansen 1993, 160-174). Versione precoce ma semplificata specie nelle attitudini degli apostoli e nei colori [5]; Stefano (?), affresco perduto, Firenze, chiostro di Santo Spirito. Ghiberti parla di tre scene dipinte da Stefano nel chiostro: la *Navicella*, la *Trasfigurazione*, un *Miracolo dell'Indemoniata*; non menziona il mosaico giottesco come modello (Ghiberti-Bartoli 1998, 85). Hood (1993, 311 nota 13) ha proposto la derivazione, probabile ancorché inverificabile. La registriamo qui per l'ovvio interesse dell'eventuale legame tra Stefano – che Vasari vuole attivo nell'abside di San Pietro – e l'opera di Giotto a Roma;

Ambito di Tommaso da Modena, affresco (1348 ca.), Treviso, Musei Civici, proveniente dalla chiesa di Santa Margherita (Köster 1999, 23; Cozzi 2013, 90-92). L'affresco è vastamente distrutto; mostrava la ricezione di alcuni elementi, come il demone che soffia nella tuba e i gesti concitati degli apostoli. La composizione è ribaltata, il Cristo con Pietro a destra; le proporzioni della scena non hanno nessi con quella giottesca [6];

Miniature teramano, miniatura ritagliata (metà del XIV secolo), Parigi, Musée Marmottan Monet, coll. Wildenstein (Manzari 2013, 28; Ead. 2016, 643). Sono raffigurati solo Cristo, Pietro, e parte della barca [7];

Andrea Orcagna, predella della Pala Strozzi (1357), Firenze, Santa Maria Novella [8];

Andrea Bonaiuti, affresco (1366-1368), Firenze, Cappellone degli Spagnoli [9];

Lorenzo Veneziano, scomparto di predella (1370 ca.), Berlino, Gemäldegalerie, inv.1140 a [10];

Niccolò di Tommaso, *Pesca Miracolosa (Chiamata di Pietro) e Navicella*, affreschi (1372 ca.), Pistoia, Chiesa del Tau. Nel primo affresco compare il Pescatore, nel secondo, alcuni atteggiamenti degli apostoli nella barca, i due demoni e la figura di Pietro quasi inginocchiato appaiono chiare derivazioni da Giotto. Il pittore vide probabilmente il mosaico passando per Roma di ritorno da Napoli in Toscana (Carli 1977) [11-12];

Antonio Veneziano, *Miracoli post-mortem di san Ranieri*, affresco (1384-1386), Pisa, Camposanto, raffigurazione nella parte destra dell'affresco [13];

Lorenzo Ghiberti, formella bronzea con dorature (1404-1424), Firenze, battistero, porta nord [14];

Parri Spinelli, disegno (1410-1430 ca.), New York, The Metropolitan Museum of Art, Hewitt Fund, 19.76.2; già coll. Pembroke, Wilton House (Strong 1900, n. 30). In parte dipendente dall'affresco di Bonaiuti (Köhren-Jansen 1993, 225). Sulla nave, iscrizione contemporanea al disegno: «La nave di giotto chi... i santo petro a roma di musaicho»; sotto il pescatore, scrittura più tarda, «Giotto»; sotto, di mano di Pembroke, «*Giotto. 1276-1336. The Picture is in mosaic about 30.feet broad & 20. Feet High, a great Weight to be so / raised from ye Wall was saved & fram'd out of old St. Peter's – this figure angling is mentioned in His life, there is an other drawing without it*» [15];

Parri Spinelli, disegno (1420-1430 ca.), Cleveland, The Cleveland Museum of Art, J. H. Wade Fund, inv. 61.38; ritenuto appartenente a Vasari; già coll. Richardson, poi Oxford (Venturi 1922, 50-51). Copiato da Ottley 1823, 8 [16];

Masolino da Panicale, *Vocazione di Pietro e Andrea*, affresco perduto (1424), Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci; copiato in una tavola forse settecentesca a Firenze, coll. Matteini. Nella figura del pescatore è stata riconosciuta una citazione dell'analoga figura della *Navicella* giottesca (Berti 1990, 150) [17];

Parri Spinelli, disegno (secondo quarto del XV secolo), Bayonne, Musée Bonnat, inv. 661 [18];

Parri Spinelli (attr.), disegno (1440 ca.), Chantilly, Musée Condé, DE 2; già coll. Giorgio Vasari. Sulla nave, «...pietro...»; non riprodotti il castello e il pescatore, ma all'estrema sinistra si vede la lenza; deriva dal disegno già coll. Pembroke, Wilton House (Venturi 1922, 50-51) [19];

Pisanello (attr.), disegno (post 1431-1432), BAM, F 214 inf. 10, f. 12r [20];

piviale di Niccolò V (metà del XV secolo), Firenze, Museo Nazionale del Bargello;

affresco (1455-1460 ca.), Foligno, Santa Maria in Campis, cappella di Cola delle Casse. Frase iscritta come 'pronunciata' da Cristo: «*Modice fidei quare dubitasti*» (Mt 14, 21); 'risposta' di Pietro, «*Dne adiuvans nos - nos perimus*» (Mt 8, 25) (Köhren-Jansen 1993, 186) [21];

due medaglie di Niccolò V (Köhren-Jansen 1993, 191-195);

due medaglie di Callisto III (Köhren-Jansen 1993, 195-197);

medaglie di Paolo II, Sisto IV, Alessandro VI, Giulio II (Köhren-Jansen 1993, 197-200);

sigillo del doge Lorenzo Priuli (Köhren-Jansen 1993, 213-215);

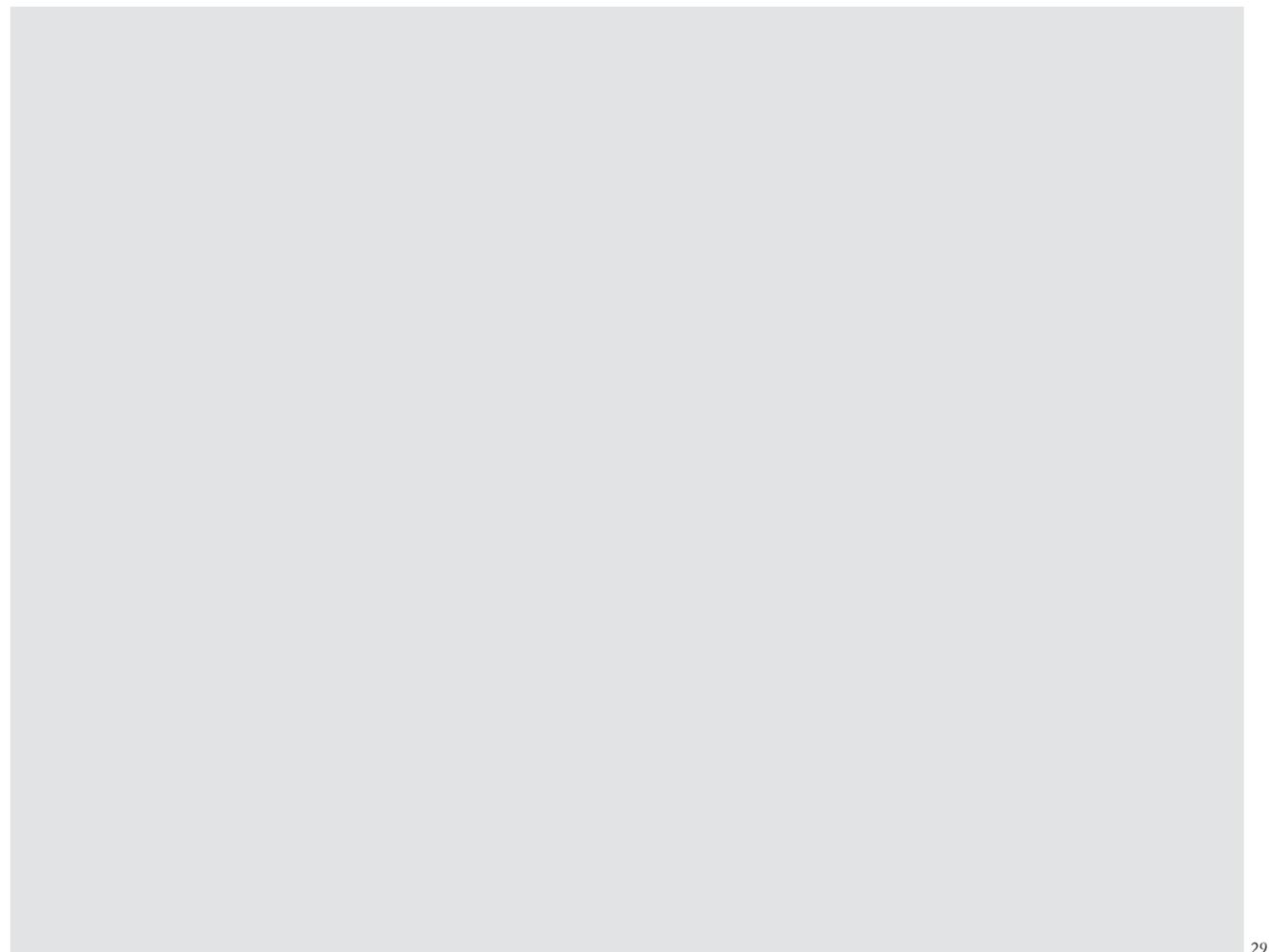
Antoniazio Romano, dipinto su tavola trasportato su tela (1485 ca.), Avignone, Musée du Petit Palais, proveniente dal convento femminile della Casa Santa presso il Sancta Sanctorum Roma; già coll. Giovanni Pietro Campana, Roma. Iscrizione, «*Hoc opus fieri fecerunt religiose dne ex domo sca et principales Catherina / et Paula quondam magistro Petro de Castro plebis A MCCCCLX*» (Venturi 1922) [22];

Raffaello Sanzio, affresco (inizio XVI secolo), Musei Vaticani, appartamento di Giulio II;

Nicolas Béatrizet, incisione (1559). Iscrizione: «*Amice quisquis es. en. tibi atrii Vaticanani. piscatorum. naviculam opere musivo olim a Jotto pictore florentino anno MCCCXXXV cum suis piscatoribus ceteris q / aliis ornamentis effigiatam pereleganter nunc autem eam ita ut vides Nicolaus Beatrizus Lotharingius abeneis tabellis incisam non minori artificio et elegantia repraesentavit Romae MDLIX*» (Venturi 1922; Köhren-Jansen 1993, 247-248) [23];

Girolamo Muziano, incisione, in Cascioli 1916, 6;

Mario Labbacco, incisione (1567), in Köhren-Jansen 1993, 248-250. Iscrizione: «*Ex archetypo / Naviculae / Quae pro foribus / Vaticanis Templi / Egregio Pictoriae Artis / Antistiti Iotto / ascribitur. Marius Labbaccus faciebat / Romae cum privilegio MDLXVII*» (Venturi 1922). Sopra i due santi a sinistra «*Fluctuat*



29

*assidue quamvis Ecclesia, numquam / Mergitur: huic semper dat quia Christus opem*» e a destra «*Quo magis impellunt Zephrus, Notus, Eurus et Auste / Hoc est Clavigeri Cymbula tuta magis*». Alla sinistra della *Navicella* «*Eo rogavi pro te, Petre, ut non deficiat fides tua*», e presso il Cristo «*Modicae fidei, quare dubitasti?*» (Cascioli 1916, 5-6) [24];

Natale Bonifacio, *Trasporto dell'obelisco vaticano nel 1586 e vista di San Pietro da sud*, incisione (1586). Iscrizione: «Musaico di Ioto» (Donati 1933);

Cesare Nebbia e bottega, *Piazza San Pietro durante l'innalzamento dell'obelisco*, affresco (1589-1590), Città del Vaticano, Biblioteca Sistina, Salone [25];

Alfonso Ciacconio, disegno acquarellato (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5407, f. 58r, solo figura di Stefaneschi [26]; copia del BAV, Vat. lat. 5407, f. 58r, BAM, F 221 inf. 1, f. 7;

Anonimo, tela (1611), Toul, Saint-Étienne (Köhren-Jansen 1993, 215-220). In stretto nesso con lo spostamento del mosaico nel 1610, perché il committente Claude Guyot era a Roma nell'ottobre 1610. Ribaltata, forse derivata dall'incisione di Béatrizet e non dal mosaico; Andrea Palladio, incisione (1618), in Palladio 1618, 52;

Giovanni Battista Ricci da Novara, affresco (dopo l'estate 1618), Grotte Vaticane, cappella della Madonna delle Partorienti. Vi è rappresentata la cornice a motivi floreali ma non i clipei con angeli [27];

Giacomo Grimaldi, disegno acquarellato (1619), BAV, Barb. lat. 2733, ff. 146v-147r (Grimaldi 1619 [1972], fig. 75) [28];

Giacomo Grimaldi, disegno acquarellato (1619), BAV, Barb. lat. 4410, f. 29. Iscrizione «*Navicula in atrio*» [29];

Francesco Beretta, copia suddivisa in quattro tele su disegno di Cosimo Bartoli (1628), Città del Vaticano, Reverenda Fabbrica di San Pietro. Iscrizione: «*Huius picturae exemplar, quod [...] a Jotto Florentino celebri pictore opere musivo elaboratum est, Urbanus VIII Pont.Max. ex area Vaticana in Basilicam Principis Apostolorum transtulit anno salutis 1629*» (Köhren-Jansen 1993, 252-258) [30];

affresco (1629), Roma, chiesa dei Cappuccini;

incisione, in Totti 1638, 16;

Domenico Castelli, disegno (XVII secolo), BAV, Barb. lat. 4409, f. 3r, nella sistemazione di Bernini;

incisione, in Totti 1662, 24;

incisione, in Padredio 1673, tav. 9;

Orazio Manenti, mosaico (1673-1675), San Pietro, atrio [31];

Giovan Battista Falda, incisione (terzo quarto del XVII secolo), in Köhren-Jansen 1993, 22, fig. 8;

incisione (1693 ca.), in Martinelli 1658 [1693], 12;

Bernardino Cometti, altorilievo (1704), Frascati, facciata della cattedrale;

incisione, in Deseine 1713, 163;

incisione, in Bonanni 1696 [1715], tav. 81;

Friedrich Overbeck, cartone preparatorio per ciclo di affreschi (1867), Croazia, Djakovo, cattedrale (Köster 1999, 26).

ANGELO DELLE GROTTI VATICANE:

Fotografie al momento della riscoperta, AFMV, XXX-48-1 e in Muñoz 1924-1925, 441; fotografia (1920-1950), Bologna, Fototeca Zeri, 13323; fotografia (post 1924), Anderson, 20558; fotografia (1926), ICCD-GFN, E 9097; *Relazione* 1949-1953, fig. 18; fotografia (1950 ca.), Archivio Scala; ; copia (metà del XX secolo ca.), presso la SBAS-Roma; fotografia (ante restauro 2004-2005), Courtauld Institute, A74/959.

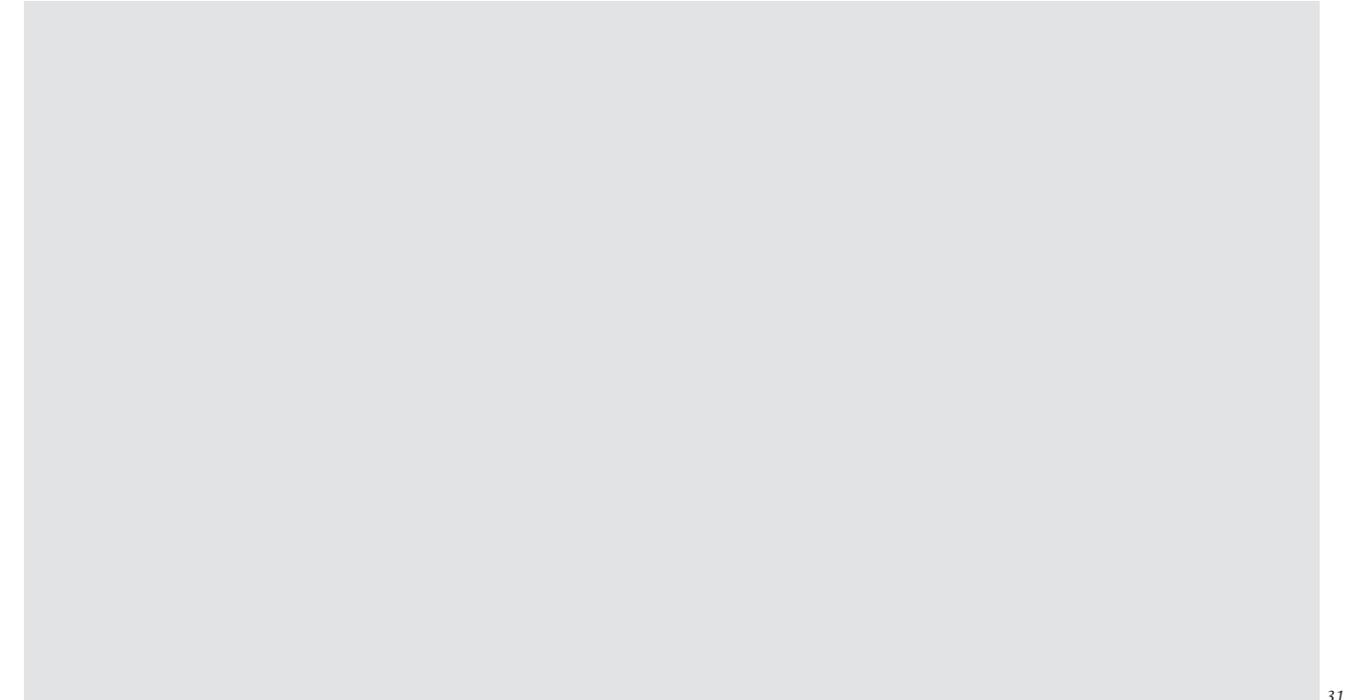
ANGELO DI BOVILLE

Foto del calco, in Stevenson 1887, tav. V.3; aristotipo (1880-1920), Bologna, Fototeca Zeri, 13312; Norberto Pazzini, copia (1912), presso l'allora Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione: foto ICCD-GFN, C 10663; fotografia (1910-1921), Bologna, Fototeca Zeri, 13313, già coll. Muñoz; fotografia (ante 1921), Bologna, Fototeca Zeri, 13314, 13318; fotografia (1930 ca.), Alinari, 43460; fotografia (ante 1937), Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, in *Catalogo della mostra giottesca* 1937, tav. 53; fotografia (1937 ca.), Brogi, 25907; fotografia (1945-1955), Bologna, Fototeca Zeri, 13315, dall'archivio della Soprintendenza ai Monumenti del Lazio, in *Matthiae* 1967, II, fig. 345; Max Hutzel, fotografia (1967), Roma, Fototeca della Biblioteca Hertziana.

Fonti e descrizioni

*Liber Anniversariorum* (1361-1362 ca.), BAV, ACSP, H. 56, f.

87r; *Liber Anniversariorum* (1361-1362 ca.), BAV, ACSP, H. 57, f. 87r; Villani fine XIV secolo [1997], 154-155, 213, 412, 463; Antonio di Pietro dello Schiavo 1404-1417 [1917], 6; Alberti 1435 ca. [2006], 213-214; Ghiberti-Bartoli 1998, 84; Rucellai 1457 [2013], 116; Filarete 1464 ca. [1972], II, 672; Antonio Billi inizio XVI secolo [1991], 39; Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (1510), in Valentini-Zucchetti 1940-1953, IV, 534; Mariano da Firenze 1518 [1931], 77; Anonimo Magliabechiano 1540 ca. [1968], 87; Fulvio 1543, 84; Fauno 1548, 152; Gelli 1550 ca. [1896], 42; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 106; Castelvetro 1570 [1978-1979], II, 445, 483-484; Panvinio 1570 [it.], 49; Alfarano 1582 [1914], 89, 110-111, 194; Ugonio 1588, 94; Ciacconio (1590 ca.), BAV, Barb. lat. 5407, f. 58r; Van Mander inizio secolo XVII [2009], 101; Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r-v; Palladio 1618, 52; Torrigio 1618, 70, 90-91; Grimaldi (1619), BAV, Barb. lat. 2733, ff. 147v-149r (Grimaldi 1619 [1972], 184-185); Grimaldi (1622), BAV, Vat. lat. 6437, parte II, ff. 220-224; secondo-terzo decennio del XVII secolo, BCR, ms. 4168, inv. 27/2, in Dorati da Empoli 2001, 99; Mancini ante 1630 [1956-1957], I, 68, 170; Severano 1630, I, 55; Torrigio 1635, 93, 167; Baglione 1639, 18-19; Torrigio 1639, 93-94, 161-163; Ciacconio [1630] 1677, II, 325; Baglione 1642 [1995], I, 251 (349-350); Vannini 1642 [1976], 966; Casali 1681, 31; Evelyn 1644-1646 [1906], I, 186; Titi 1674-1763 [1987], I, 5, 179, 249; Suarès (1675), BAV, Barb. lat. 3084, ff. 7r-9v.; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 103-104, 110-112; Ciampini 1693



31

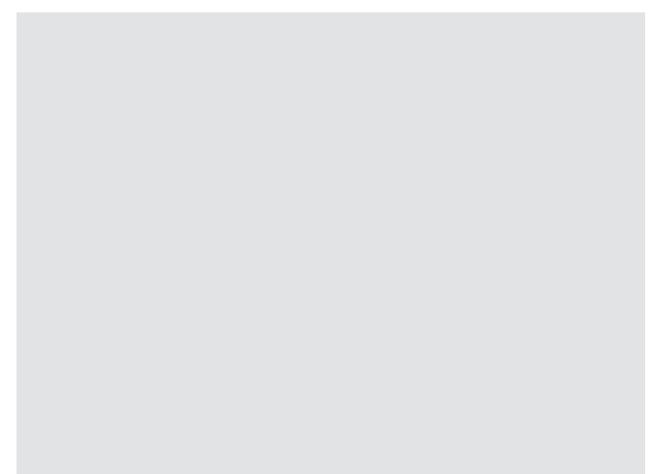
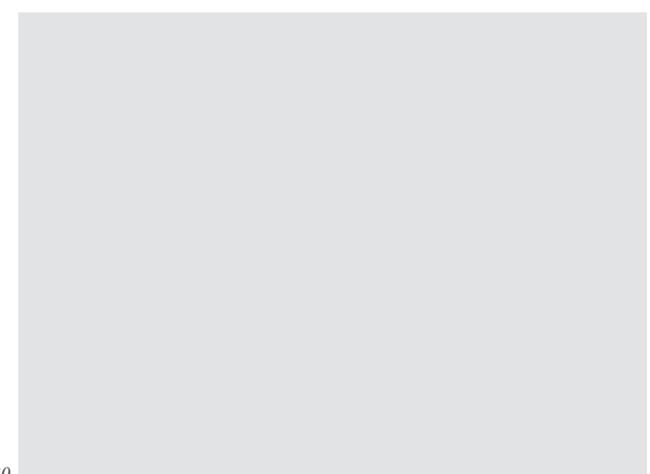
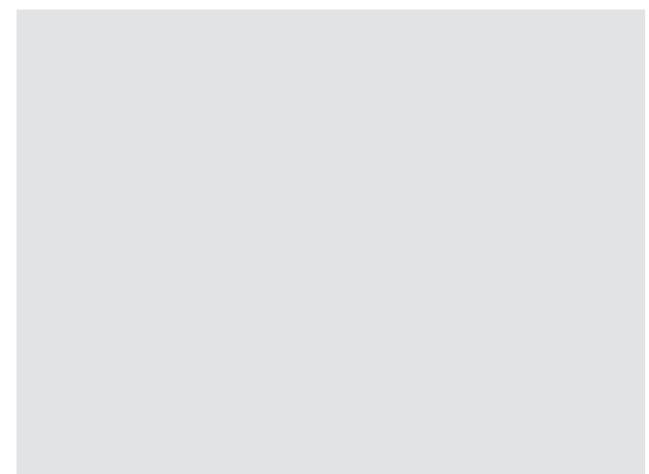
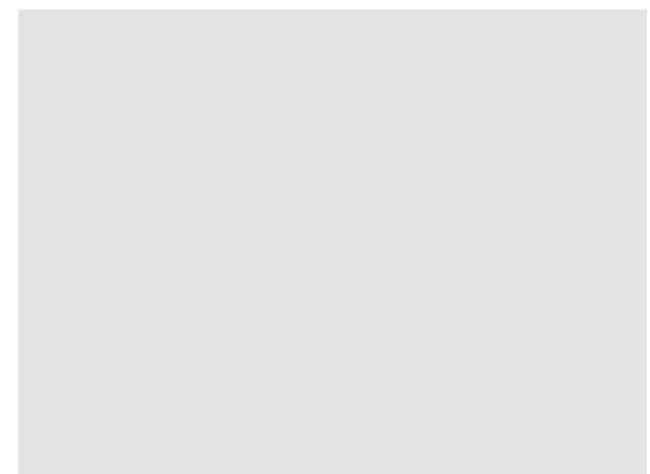
[1747], 77-78; Martinelli 1658 [1693], 12; Fontana 1694, 393; Bonanni 1696 [1715], 105-107; Deseine 1713, 162; Richardson 1722, 293; Bottari 1737, 193; de Brosses 1739-1740 [1991], II, 1108; Martinetti 1750, II, 42-44; Vasari-Bottari 1759-1760, I, 48; Chattard 1762-1767, I, 24; *Serie Degli Uomini I Più Illustri* 1769-1775, I, 15; *Elogi degli Uomini Illustri* 1771-1774, I, 78; Dionigi 1773, 60-61; Cancellieri 1786, I, 863; Cancellieri 1788, 35-36; Vasari-Della Valle 1791-1794, II, nota alle pp. 88-89; Lanzi 1795-1796 [1968-1974], I, 36, 221.

Bibliografia

Ottley 1823, 9; Kugler-Burckhardt-von Bloomberg 1847, 309; Moroni 1840-1879, XII, 272; Barbet de Jouy 1857, 108-111; Rio 1861, 186-187; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I, 253; Barbier de Montault 1866, 25; Laderchi 1867, 46; Crowe-Cavalcaselle 1869-1874, I, 210; Vasari-Milanesi 1878, I, 386; Müntz 1881, 123-124; Quilter 1881, 126; Stevenson 1887, 20; ICUR 1888, II-1, 323 nota 5; Liberati 1888, 52-54; Serafini 1888; Clausse 1893, 409-415; Liberati 1899, 52; Thode 1899, 59-60; Zimmermann 1901, 386-393; Mason Perkins 1902, 45-48; Venturi 1907, 291-294; Sirèn 1917, 22, 27, 230; Muñoz 1911; Rintelen 1912 [1923], 180-183; Cascioli 1916; Orbaan 1919; Fry 1920, 157-159; Supino 1920, I, 53-60; Venturi 1922; Vitzthum 1922; Muñoz 1924-25; Vitzthum 1929; Hauteceur 1931, 77-79; *Catalogo della Mostra giottesca* 1937, 40; Körte 1938; Salvini 1938; Paeseler 1941; Toesca 1941, 76-77, 152; Körte 1942; Sinibaldi-Brunetti 1943, 308-311; Santangelo 1947, 8-9; Longhi 1948 [1974], VII,

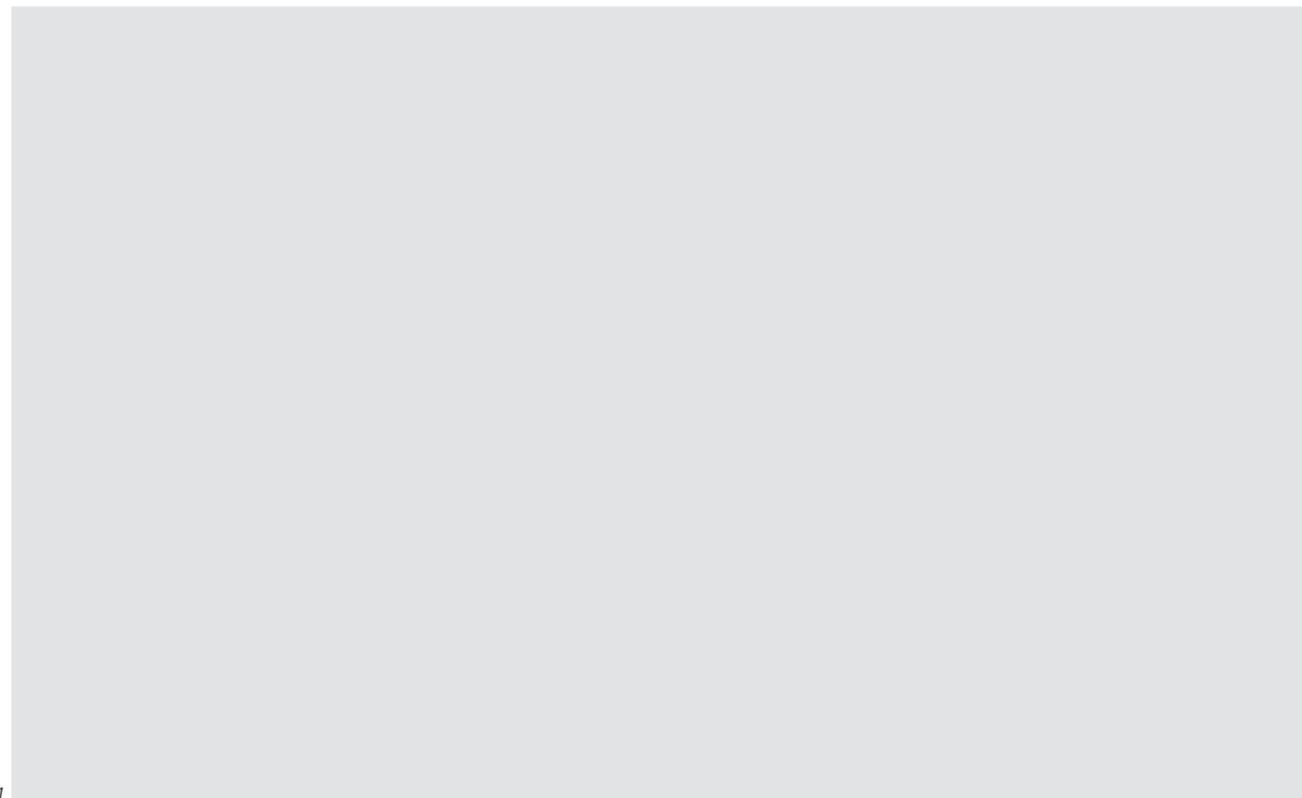
46-47; *Relazione* 1949-1953; Paeseler 1950, 168-169; Toesca 1951, 470; Gnudi 1959, 114; Gosebruch 1958; Battisti 1960, 68; Gosebruch 1961; Choux 1962; Gosebruch 1962, 127-130; Volpe 1963, 9-13; Rahner 1964, 503; Matthiae 1966a [1988], 234-235; Kemp 1967; Oakeshott 1967, 328-332; Previtali 1967 [1993], 328, 370-372, 384-386, 389-390; Gosebruch 1968; Bertelli 1969, 47-48; Bologna 1969a, 272-274, 215; Bologna 1969b, 63-74; Venturoli 1969, 153; Gosebruch 1970, 73-76; Smart 1971, 61-71; De Benedictis 1973; Zucker 1981; Matthiae 1972, 23; Hueck 1977; Raff 1978-1979; Ciardi Duprè Dal Poggetto 1981, 78-83; Boskovits 1983, 303-304; Brandi 1983a, 115-116; Bellosi 1983, 113; Tomei 1984a; Bonsanti 1985, 31, 48-49; Kheel 1986; Kempers-De Blaauw 1987, 89; De Blaauw 1987 [1994], 640; Gandolfo 1988, 369-370; Tomei 1989b; Berti 1990, 150; Todini 1992, 15 e nota 46; Köhren-Jansen 1993; Tomei 1993, 591; Lisner 1994; Flores d'Arcais 1995, 244-246; Lanzani 1995, 46-47, 87; Schwarz 1995; Châtelet 1996; Tomei 1996, 31-32; Alrnulf 1997, 336-337; Tomei 1996a, 31-32; Tomei 1997b, 246-252; Köster 1999; Bauer 2000; Boskovits 2000b; Ragionieri 2000, 151-156; Leuker 2001; Baldinotti 2002, 75-78; Posèq 2002; Morozzi 2000, 190; Tomei 2000b, 97-98; Schwarz 2008, 255-280; Andaloro 2009; Sansone-Maddalo 2009; Tomei 2009a, 166-167; Tosini 2009; Zander 2009; Lanzani 2010, 68-71, 190; Zander 2011; Gardner 2013, 32-33, 292-298; Schmitz 2013, 212-213; Romano 2016a.

Serena Romano



30

1309-1314 ca.



L'inserimento nel XV secolo di una nuova struttura absidale all'interno dell'abside medievale della chiesa di San Sisto Vecchio ha provocato la perdita dell'intera porzione centrale della decorazione dipinta, poiché il nuovo organismo, nella parte terminale, è stato addossato al precedente. Dei dipinti absidali di epoca medievale sopravvivono però ampie porzioni sui lati sinistro e destro, laddove si è creata una sorta di intercapedine tra la nuova abside poligonale, più stretta, e l'antica che la contiene; tra i dipinti celati dal nuovo assetto presbiteriale sono inclusi quelli che in origine cadevano nella navata, i cui tratti più prossimi all'abside, dopo il rifacimento, furono racchiusi all'interno degli ambienti di risulta venuti a crearsi su entrambi i lati. Sul lato sinistro, a circa 1,80 m da terra, nel punto d'intersezione tra i due corpi absidali si distingue un primo riquadro delimitato da una doppia cornice rossa e bianca con crocette rosse, cui si affianca un pannello staccato e incastrato nel muro [1]; entrambi raffigurano schiere di angeli, alcuni protesi verso l'alto e altri verso il basso. A circa 1,70 m dalla sommità dei pannelli con gli angeli, si conserva una fascia con tre figure di santi dei quali è identificabile, al centro, solo san Paolo; il santo a sinistra manca della parte superiore. Segue un riquadro di colore bianco, delimitato da cornici rosse. Sempre sul lato sinistro, sul tratto di muro piano iniziale della navata, è un grande riquadro con la *Pentecoste* [2-3-4], divisa in due scene sovrapposte e delimitate da un arco acuto: in alto, all'interno di un edificio absidato, la *Discesa dello Spirito Santo* sulla Vergine e sugli apostoli, in basso, disposti ai lati di una porta, due gruppi di quattro uomini, uno dei quali in atto di bussare; il riquadro inizia a circa 3 m da

terra e si sviluppa in altezza per 3,40 m. Sul lato destro nulla si conserva della decorazione propriamente absidale fuorché un modestissimo e illeggibile brano d'intonaco dipinto posto assai in alto, vicino al punto di congiunzione tra le due absidi, e un riquadro con il busto di un santo non identificato, che regge con una mano un volume e con l'altra la palma del martirio, su un tratto di muratura sporgente dell'intradosso dell'arco tra l'abside e la parete della navata. Leggermente più in basso, a 3,40 m da terra e già sulla parete della navata, è una *Presentazione di Maria al tempio* assai guasta, nella quale un anziano sacerdote si sporge da un altare sovrastato da un'edicola per accogliere Maria bambina, che sulla sinistra della scena a mala pena ormai si distingue mentre sale i gradini del tempio di Gerusalemme, accompagnata da Gioacchino e Anna [5-6-7]. Sotto di essa – ma all'interno di un piccolo stanzino di servizio ricavato nell'intercapedine e che di fatto la separa in altezza in due diversi ambienti, al superiore dei quali si accede tramite una scala ricavata nelle murature – all'inizio degli anni Novanta è stata rinvenuta sotto l'intonaco moderno una *Presentazione di Gesù al tempio*, cui si accosta sul lato sinistro una scena in gran parte perduta di cui rimangono la figura di Maria seduta su uno scranno e quella di Giuseppe in piedi alle sue spalle [8-9].

Le scene narrative sono tutte inquadrare dal medesimo sistema di cornici, che prevede una fascia rossa più esterna, due fasce con motivi a spina di pesce e una più interna ocra sulla quale si alternano motivi geometrici bianchi e verdi; i tre santi sono all'interno di cornici bianche, rosse e ocra non decorate. Nella parte più alta delle pareti, al di sopra della *Pentecoste*

da un lato e della *Presentazione di Maria al tempio* dall'altro, sono conservati episodi della vita di santa Caterina da Siena e raffigurazioni di santi aggiunte in epoca successiva, per le quali si rimanda alla relativa scheda (→ 90). Nella sola parte sinistra dell'abside medievale, nell'area tra i riquadri con gli angeli e i tre santi frammentari, sono invece ricomparse cospicue tracce di una decorazione più antica (Queijo, in *Corpus IV* → 19), che fu occultata dai dipinti dei quali ci occupiamo.

#### Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta ai margini dell'area figurata, in una cornice rettangolare, sopra l'immagine del profeta [10], allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento curvo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Mutila. Scrittura maiuscola gotica.

[ - - ] p(rop)h(et)a

2 - Iscrizione esegetica, disposta all'interno dell'area figurata, nel rotolo sorretto dal profeta [10], allineata su due righe orizzontali segnati inferiormente e superiormente, secondo un andamento curvo. Lettere nere su fondo bianco. Frammentaria. Scrittura maiuscola gotica.

S +++[ - - ] / DE[ - - ]

(S. Ric.)

#### Note critiche

Durante il pontificato di Innocenzo III (1198-1216) fu avviata la completa ricostruzione della basilica tardoantica di San Sisto Vecchio, terminata probabilmente da Onorio III (1216-1227): la precedente chiesa a tre navate fu ridotta a una sola, i cui muri furono sopraelevati di circa 3 metri (LP II, 451-452; CBCR 1976, IV, 165, 172-173, 175; Geertman-Annis 2004, 533). Lo stesso Onorio III affidò la chiesa a san Domenico, affinché vi fondasse un monastero femminile nel quale confluirono diverse comunità cittadine (Koudelka 1961, 51-53; Barclay Lloyd 2012, 190). In epoca moderna, probabilmente nel 1478 (CBCR 1976, IV, 175), all'interno dell'abside duecentesca semicircolare fu inserito un nuovo coro poligonale, che distrusse la parte centrale degli affreschi medievali dell'abside alla quale si addossava; i dipinti sopravvissuti nelle intercapedini venutesi a formare tra le due absidi sui lati destro e sinistro, che compresero anche i tratti iniziali delle pareti della navata, rimasero nascosti dietro le murature del nuovo presbiterio. Le pitture medievali di San Sisto Vecchio sono state scoperte nella seconda metà dell'Ottocento e pubblicate da Crowe e Cavalcaselle nel 1864 (I, 474) come opere degne di scarsa considerazione da datare complessivamente alla fine del XIV secolo o all'inizio del XV, senza alcuna distinzione tra il registro in alto cui appartengono le *Storie di santa Caterina da Siena* e le scene mariane più in basso; l'opinione di Cavalcaselle sui dipinti è espressa in modo meno prudente nella lettera inviata alla Giunta Superiore di Belle Arti del 18 febbraio 1879, nella quale suggerisce di non staccarli e di non impiegare inutilmente risorse per la loro conservazione (ACS, AA.BB.AA., I versamento, 1860-1890, b. 576,

fasc. 928-1) ed emerge infine impietosa nelle annotazioni apposte a margine dello schizzo della scena della *Pentecoste* eseguito durante il sopralluogo a San Sisto – «tipi brutti con occhiacci forme morte», «Decadenza giottesca fare rozzo dozzinale orrore di mani ed unghie» – oggetto di studio in una tesi di dottorato (Fracicelli c.s.). Nella parte inferiore dell'intercapedine destra è stato ricavato un piccolo vano di servizio; i dipinti conservati sulla porzione della parete incorporata in questo stanzino, con la *Presentazione di Gesù al tempio* e l'adiacente raffigurazione di Maria e Giuseppe [8-9], erano intonacati e sono stati portati alla luce in un restauro svolto nel 1992 (Barclay Lloyd 2012, 193). Lo scoprimento della *Presentazione di Gesù al tempio* nel registro più basso del lato destro ha confermato l'ipotesi di Vitali (1983, 437) che la scena sovrastante, la più rovinata tra quelle conservate, non fosse da identificare con tale soggetto ma con una *Presentazione di Maria al tempio*, della quale aveva riconosciuto la figura di Maria bambina che muove i primi passi sulle scale del tempio [6]. La raffigurazione è ormai illeggibile sul lato destro, ma si può integrare quanto esistente grazie alla fotografia ICCD-GFN, E 10720 del 1926 ca. [7], che raffigura un gruppo di almeno sei fanciulle, per la maggior parte di profilo, che si accostano a una mensa; possiamo essere certi si tratti dell'altare della *Presentazione di Maria* perché la punta delle dita di una delle giovani è ben visibile nella fotografia E 10719 della stessa serie [5], che per il resto ritrae il sacerdote proteso ad accogliere la Vergine e in uno stato di conservazione ben più leggibile dell'attuale. Ronci (1951, 26), il primo a dedicare uno studio approfondito ai dipinti, aveva già fatto riferimento alla presenza di fanciulle nella scena, sulla base di alcune schede della Soprintendenza degli anni '30, e attribuiva la loro perdita all'apertura di una porta; Barclay Lloyd (2012, 213) le ha identificate con le fanciulle che, secondo la fonte apocrifa della *Presentazione di Maria*, il Protovangelo di Giacomo (6, 1), parteciparono all'evento (Craveri 1969 [2005], 12). La sottostante *Presentazione di Gesù al tempio* [8] è incentrata sulla restituzione del Bambino da parte di Simeone alla Vergine, che tende le braccia dalla parte opposta dell'altare per accoglierlo, e

si svolge all'interno di un ciborio trabeato con un coronamento piramidale retto da colonnine la cui autenticità è stata messa in dubbio (Romano 1992, 136) e il cui andamento prospettico è effettivamente quantomeno sospetto; ai lati, secondo tradizione compaiono san Giuseppe, che regge il cesto con le colombe da offrire al tempio, e Anna, forse con in mano un cartiglio che la identifica come profetessa (Barclay Lloyd 2012, 216). Sulla base di quanto rimane – la Vergine seduta su trono senza schienale e Giuseppe alle sue spalle, sostanzialmente identico a quello del riquadro precedente – e della collocazione adiacente alla *Presentazione di Gesù al tempio*, la scena seguente può essere agevolmente interpretata come un' *Adorazione dei Magi* [8-9], a uno dei quali appartiene il frammento di mano che indica verso l'alto, verso la stella, conservato sulla sinistra; Giuseppe, assorto, poggia mani e mento su un lungo bastone. Si deve immaginare che la scena non avesse un consistente sviluppo orizzontale, che ne avrebbe comportato il prolungamento nell'abside. Il busto di santo con il libro e la palma ancora visibile più in alto, nel passaggio tra l'abside e la parete destra, ha il manto purpureo e la capigliatura castano chiara; ne è stata proposta l'identificazione con Sisto II (257-258), il papa martire titolare della chiesa (Barclay Lloyd 2012, 211), che appare plausibile, nonostante non mostri alcuna insegna pontificia, anche per le grandi dimensioni del pannello, che nella sola parte conservata misura m 1,20 x 0,65. Nell'intercapedine di sinistra, i tre santi affiancati indossano tutti la veste con sopra il manto, di diversi colori; due sono accostati nello stesso riquadro, ai lati di una sottile colonnina bianca: quello più a destra, del quale è perduta circa la metà perché si trova nel punto di congiunzione tra le due absidi, è una figura giovanile con lunghe ciocche di capelli che ricadono sulle spalle, quello a sinistra è identificabile con san Paolo per la presenza della spada. Segue una terza figura acefala, nelle mani della quale si distingue un grosso volume chiuso. Si trattava forse di una serie di apostoli. Delle due raffigurazioni di angeli in volo collocate più in basso sul giro absidale quella più a sinistra è un pannello staccato [1]; proveniva forse dalla parte dell'abside medievale

3

5

4

6

7

ora a contatto con quella quattrocentesca o più probabilmente è stata riposizionata nel punto dal quale fu staccata. Tutti gli angeli sono in adorazione. Il gruppo nel pannello staccato è suddiviso in due schiere dietro una sagoma curvilinea chiara che si staglia contro il blu del fondo e che poteva essere di un caseggiato o di una quinta naturale; è stato interpretato come avanzo di un'Assunzione (Ronci 1951, 17; Vitali 1983, 437), di una *Dormitio* (Romano 1992, 133) o di una *Natività* (Barclay Lloyd 2012, 217-218): la presenza di una figura di asino nella parte bassa del dipinto finora non rilevata assicura circa la bontà di quest'ultima identificazione. Non è stato indagato il rapporto di questa scena con il pannello che gli è accanto, nel quale compaiono altri angeli (ricordato solo da Vitali 1983, 434, 437, che li identificava però con santi, e Romano 1992, 133-134), e resta difficile da chiarire se l'appartenenza di entrambi a una medesima scena sia stata annullata dallo stacco o se il secondo brano appartenesse a una *Dormitio*, identificazione già ragionevolmente proposta per l'altro pannello. Poco oltre, sulla parete della navata, è il grande affresco con la *Pentecoste* [2]: dalla sommità di un edificio su più livelli e con un'abside nel fondo, del quale vediamo la sezione, la colomba dello Spirito Santo manda i raggi sul consesso apostolico raccolto intorno alla Vergine, la figura acefala al centro della composizione. Sono conservati cinque apostoli per ciascun lato, alla destra della Vergine è riconoscibile Giovanni, segue probabilmente Andrea [3]. Nel registro inferiore, alcuni personaggi con abiti e copricapi di varie tipologie si distribuiscono con pose animate fuori dal luogo dove sono riuniti la Vergine e gli apostoli, ai lati della porta d'ingresso [4]; rappresentano i «Giudei osservanti di ogni nazione che è sotto il cielo», che si radunarono intorno al cenacolo (*Atti* 2, 5-6) (Vitali 1983, 436-437). La narrazione è racchiusa da un arco a ogiva e nei due pennacchi laterali ci sono clipei con figure, delle quali è meglio conservata quella a sinistra [10], un santo canuto identificato come profeta da un'iscrizione (*Ischr.* 1), forse Gioele o Davide, dei quali Pietro declama ampi brani (*Atti* 2, 17-21, 25-35) alle genti raccolte intorno al cenacolo dopo la discesa dello Spirito Santo. La figura nel clipeo a destra è forse identificabile con Giovanni Battista, per via della capigliatura irsuta ancora ben distinguibile. Sopra le teste dei secondi due apostoli, su ciascun lato, è raffigurata una piccola ampolla, isolata da un riquadro scuro; elemento raro e di difficile interpretazione (Vitali 1983, 437), si tratta forse di un riferimento all'eucarestia, poiché il luogo in cui avvenne la Pentecoste è lo stesso dell'ultima Cena.

Le scene formano un ciclo mariano del quale non conosciamo il numero degli episodi, l'estensione e l'ordine della narrazione, ma che culminava verosimilmente con un tema di gloria nella calotta absidale, probabilmente un'*Incoronazione della Vergine* come a Santa Maria in Trastevere (Croisier, in *Corpus IV* → 55) e Santa Maria Maggiore (→ 16a). Barclay Lloyd (2012, 191, 212-223) ha sostenuto che il tema mariano si sviluppasse nell'abside e solo nel primo tratto della navata, compreso nella zona presbiteriale e riservato alle monache, separate da un 'tramezzo' dalla parte pubblica della chiesa, e ha interpretato ciascuna delle scene come evocazioni della vocazione claustrale delle fruitrici e dei caratteri della spiritualità domenicana, con riferimenti però talora labili o generici. L'ipotesi che il ciclo si concentrasse nell'abside e nel primo tratto della navata è plausibile – le scene conservate e ipotizzabili, con l'aggiunta dell'*Annunciazione*, esauriscono il computo degli episodi di un ciclo mariano absidale canonico per quest'epoca, si pensi a quelli di Santa Maria Maggiore (→ 16a) e Santa Maria in Trastevere (→ 24a) – come pure quella che si svolgeva entro una dimensione riservata alle monache; dopo il riquadro della *Pentecoste*, in direzione della facciata, resta comunque l'attacco di una seconda arcata dipinta identica per forma e dimensioni: esisteva quindi almeno un'altra scena di m 3,40. Non possiamo pertanto escludere che la decorazione si sviluppasse invece lungo tutta la navata, come ipotizzato

da Romano (1992, 134, 136). Dal punto di vista iconologico inoltre va recuperata la relazione evidenziata sempre da Romano (*ibid.*) tra la scelta di un tema mariano, inusuale in una chiesa domenicana, e il culto ivi tributato alla veneratissima icona di Santa Maria in *Tempuli*. In questa ottica risulta forse maggiormente comprensibile anche il grande risalto dato alla scena della *Pentecoste*, incardinata intorno alla figura della Vergine, che misura in altezza quanto le due *Presentazioni* sulla parete opposta. La tradizione vuole infatti che, come tutte le immagini della Vergine attribuite a san Luca, essa fosse stata dipinta quando Maria era nel cenacolo insieme agli apostoli dopo la morte di Gesù e prima che, appunto con la Pentecoste, iniziasse l'evangelizzazione (Sterpi-Koudelka-Crociani 1975, 31).

Ronci (1951, 16-19) e Vitali (1983, 435-440) hanno ipotizzato che le varie scene andassero attribuite a campagne esecutive diverse, non del tutto coincidenti ma sostanzialmente concordi nel ritenere la decorazione nell'abside – angeli e tutti i santi – di fine Due, primissimo Trecento, la *Pentecoste* e l'unica *Presentazione* allora visibile del 1320 ca. e la scena sotto la presentazione con i personaggi intorno alla porta un'aggiunta successiva. Romano (1992, 134-137), e anche poco prima Gandolfo (1988, 350), ha invece restituito unitarietà esecutiva a questa parte della decorazione di San Sisto, rilevando corrispondenze stilistiche e decorative tra le varie raffigurazioni e attribuendo le differenze alla presenza di mani diverse, in quello che si configura come uno dei più vasti cantieri della Roma del Trecento. Per via delle sovrapposizioni degli intonaci, la studiosa considerava valida l'ipotesi di un'esecuzione successiva solo per la raffigurazione delle genti che si accalcano fuori dal cenacolo (Romano 1992, 134); l'osservazione ravvicinata dell'intonaco e il confronto tra i profili di queste figure e quelli delle fanciulle, oggi perdute, della scena della *Presentazione di Maria* fugano però ogni dubbio circa la contemporaneità di tutto l'insieme.

Barclay Lloyd (2012, 207-212) ha ricostruito una trama dettagliata di legami del monastero di San Sisto con il cardinale Giovanni Boccamazza, che rendono ancora più solida l'ipotesi, già avanzata da Vitali (1983, 435-436) e Romano (1992, 137-138), che le cospicue donazioni effettuate dal cardinale abbiano alimentato la decorazione pittorica dell'abside e della navata della chiesa. Fin dal 1290 una Boccamazza, Angelica, era badessa di San Sisto e in questo ruolo aveva promosso diverse iniziative per migliorare le condizioni del monastero, con ogni probabilità sostenute economicamente dal congiunto cardinale (Vitali 1983, 436; Barclay Lloyd 2012, 210), il quale nel suo testamento aveva destinato al monastero anche una consistente rendita, che sarà versata dall'anno della morte (1309) al 1314 (Torrigo 1641, 54-57; Koudelka 1961, 72 n. 13). Gli anni tra il 1295 e il 1304 sembrano però un po' precoci per funzionare come datazione del ciclo, come propone Barclay Lloyd (2012, 212). Il sottofondo cavalliniano degli affreschi appare già lontano dai grandi episodi di Santa Cecilia (→ 12) e Santa Maria in Trastevere (→ 24a), ed è certo meglio accostabile alla fase di pittura napoletana che s'incardina attorno alla presenza di Cavallini, documentato a Napoli nel 1308-1309. Probabilmente già superato anche il momento della cappella di Sant'Aspreno del duomo, datata in quegli anni (Leone de Castris 2013, 66-75), gli affreschi di San Sisto si avvicinano a quelli di Santa Maria Donnadegina (Vitali 1983, 439; Gandolfo 1988, 350; Romano 1992, 137), senza tuttavia riflettere pienamente quello stadio di linguaggio pittorico agganciato al periodo che va dalla metà degli anni '10 alla metà degli anni '20 del Trecento (Leone de Castris 2013, 148-149): le strutture architettoniche, ad esempio, sono ancora rappresentate come quinte di scena, alludenti a uno sviluppo spaziale retrostante. Il linguaggio di San Sisto resta più romano: aveva probabilmente agganci con altri episodi della pittura primo trecentesca cittadina, come il pannello di Santa Maria in Cappella, oggi disperso (→ 49), alcuni dipinti di San Benedetto in Piscinula (→ 55) o la Madonna di San Paolo alla Regola, oggi

molto ritoccata (→ 60). Se si accetta, come sembra legittimo, la possibilità che la decorazione sia stata realizzata grazie al lascito testamentario del cardinal Boccamazza, la cronologia degli affreschi potrà superare la soglia del 1309, morte del cardinale – che come si è detto aveva previsto donazioni anche al di là della sua stessa dipartita – ma difficilmente potrà andare oltre l'anno 1314, dopo il quale è documentato un periodo di grave indigenza per il monastero (Berthier 1919-1920, I, 117), incompatibile con spese per una campagna decorativa.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1990-1992: intervento di restauro a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, diretto da Alia Englen ed eseguito da Silvana Franchini (SBAS-Roma, perizia 10, 1992; Genovesi 1992, 676-677; Barclay Lloyd 2012, 193).

#### *Documentazione visiva*

Giovanni Battista Cavalcaselle, disegno (1864 ca.), in Fraticelli c.s., raffigura sommariamente la *Pentecoste*; fotografie (1926 ca.), ICCD-GFN, E 10717-10722.

#### *Fonti e descrizioni.*

ACS, AA.BB.AA., I versamento, 1860-1890, b. 576, fasc. 928-1.

#### *Bibliografia*

Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I, 474; Tomassetti 1910-1926, II, 27; Bertini Calosso 1920, 114; Zucchi 1938, 335; Armellini-Cecchelli, 1942, II, 1451; Hermanin 1945, 406; Ronci 1951, 15-26; Toesca 1951, 684; Matthiae 1966a [1988], 217-218; Bologna 1969a, I, 136-138; CBCR 1976, IV, 172; Vitali 1983, 433-447; Gandolfo 1988, 350; Genovesi 1992, 676-677; Romano 1992, 105, 107-111, 133-137; Paone 2004, 111-112; Strinati 2005, 175-176; Barclay Lloyd 2012, 189-232; Leone de Castris 2013, 154 nota 51; Fraticelli c.s.

Le pagine da 270 a 280 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

## 61. GIOTTO. IL POLITTICO STEFANESCHI

Tempera su tavola, cm 185 × 88 (tavola centrale), cm 175 × 82 (tavole laterali), cm 7 (spessore), cm 44 × 85,5 (tavole centrali, predella), cm 44 × 82 (tavole laterali, predella), cm 2,5 (spessore, predella)  
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana

Secondo decennio del Trecento (post 1313)

Il polittico attualmente conservato nella Pinacoteca Vaticana è costituito da due facce identiche quanto a struttura e numero di comparti. Ha tre pannelli verticali e cuspidati dipinti su ambedue i lati: il pannello centrale è più alto di circa 10 centimetri. La predella era invece originariamente composta da due lunghi assi orizzontali successivamente segati in spessore e sezionati in tre parti (Alesi-Baldelli 2016); i due scomparti sul lato con san Pietro mancavano già al momento della descrizione di Cancellieri (1784). Difficile dubitare dell'informazione di Grimaldi, che nel 1603 vede ancora la 'base' con gli stemmi del cardinale e l'iscrizione metrica; non si sa se vi fosse anche la data, che Grimaldi si ricorda in modo non preciso («circa A.D. MCCCXX»), aggiungendo l'informazione in coda a tutto il resto del testo (per la trascrizione completa → 53, *Giotto a Roma e nella basilica vaticana*). La struttura originaria è testimoniata dal 'ritratto' del polittico che nel pannello con san Pietro il cardinale regge sulle mani velate: un'apparecchiatura di legno con guglie e pinnacoli fioriti interamente dorati, come dorato è il fondo oro di tutti gli scomparti.

Nel pannello centrale della faccia che si presume rivolta *versus populum* [1] appare san Pietro assiso su un trono monumentale, con gradini marmorei e schienale cuspidato, tutti con ornamentazione cosmatesca; Pietro, perfettamente frontale, ha manto rosso e due enormi chiavi nella mano sinistra, con l'altra benedice; dietro il trono due angeli. Inginocchiati ai piedi del trono sono il cardinal Stefaneschi, con l'abito bianco e oro delle grandi festività liturgiche; sorregge il modello del polittico ed è presentato da san Giorgio con il suo piccolo drago presso i piedi. Dall'altra parte due personaggi di meno facile identificazione, verosimilmente Celestino V che offre un libro, presentato da un santo papa. Il campo della rappresentazione, qui come in tutti i pannelli, è circoscritto e sottolineato dallo spessore del rilievo ligneo, disegnato a forma triloba nel pannello centrale, in guisa di loggia bifora nei laterali; nello spessore sono anche ricavati medaglioni, nel pannello centrale con il busto di un angelo con veste e ali azzurre, un libro rosso in una mano e l'altra aperta in un gesto di dimostrazione. Nei pannelli laterali la 'loggia bifora' inquadra le monumentali figure degli apostoli Giacomo e Paolo, a sinistra, Andrea e Giovanni Evangelista a destra (*Ischr.* 1-2). Su ambedue le bifore, nei medaglioni polilobi scavati nello spessore ligneo appaiono due profeti o santi con cartiglio (secondo la Lisner 1995, 68-69, si tratterebbe dei profeti Daniele e Isaia); ancora sopra, altri due medaglioni con busti di angeli, quello di sinistra frontale, quello di destra in veste rosa rivolto a guardare verso l'esterno. Gli elementi divisorii della 'loggia' dovevano essere originariamente plastici, verosimilmente colonnine tortili in legno dorato; ormai perse, si vede al loro posto il bolo rosso su cui erano applicate. Tutte le fasce decorative dei pannelli, i triangoli di risulta e le linee di partizione delle 'bifore' sono decorate da campiture a fondo blu o rosso delicatamente ornamentate con minuti ed elegantissimi motivi dorati; rossi sono anche i campi su cui sono iscritti in oro i nomi degli apostoli. Il cromatismo oro/blu/rosso, interrotto dal falso effetto delle cornici in legno moderno, era quindi in origine ben più accentuato, e coordinato ai colori usati nelle vesti dei personaggi su questa faccia del polittico. L'ornamentazione è pervasiva e insieme raffinatissima anche nell'unico pannello sopravvissuto della predella, dove i tre busti di santo Stefano e di altri due santi (secondo Lisner 1995, 71, Luca Evangelista e forse Giacomo Minore; nei pannelli mancanti, ipotizza Marco e Matteo evangelisti, e san Lorenzo a pendant con Stefano) spiccano in campi mistilinei disegnati da una sottile ma fitta bulinatura, usata anche nelle aureole, che gioca sugli

effetti della superficie dorata unita e brillante, o più spenta dalle ornamentazioni in cui i motivi pseudo-cufici si affiancano a quelli vegetali (i rilievi delle aureole ora in Baldelli 2016).

Sull'altro lato [2], l'accordo oro/blu/rosso non sparisce ma domina di meno, affiancato invece da risultanti cromatiche più morbide, impennate sui toni dell'azzurro e del rosa: così come sull'altra faccia il 'la' è dato dal manto rosso di Pietro, qui il perno è l'azzurro della veste del Cristo, cui fanno eco l'azzurro e il violaceo di cui è abbigliato il cardinale inginocchiato. Altra variante rispetto alla faccia opposta è la popolazione di figurine distribuite sui montanti di ogni pannello, tre su ogni lato, intercalate a campi rettangolari con motivi in oro su blu nel pannello centrale, su rosso nei laterali. Le figure, certo santi, non sono identificabili: quattro su sei, nel pannello con il Cristo, reggono cartigli, mentre tutti gli altri che accompagnano i pannelli laterali svolgono un'evidente funzione di commento alle scene di martirio, rivolti verso la narrazione con gesti di preghiera, dolore o malinconica meditazione. In tutti e tre i pannelli, i campi della rappresentazione sono sagomati dalla trilobatura in rilievo; sui lati, la sagomatura accoglie piccoli medaglioni con busti, a sinistra forse san Pietro e san Paolo, negli altri forse profeti (o santi).

Nel pannello centrale il Cristo è assiso in trono, benedicente e con il libro; anche questo trono è marmoreo, con gradini e decorato alla cosmatesca, ma a differenza di quello di san Pietro è concepito come un tabernacolo gotico – che si finge visto attraverso la trilobatura in rilievo – con elementi laterali traforati e rappresentati in prospettiva. Tutt'attorno angeli con vesti di colori sfumati tra l'azzurro, il violetto, il verde, il rosa e il beige, e ali colorate negli stessi toni. Il cardinale ha abbandonato le vesti liturgiche e festive e compare in attitudine dimessa, con le mani sui gradini del trono, quasi sostenendosi nell'ascesa verso il piede del Cristo. Il pavimento è coperto da un tappeto decorato a grandi campi, ognuno, in rosso o verde alternati, con una grande aquila imperiale: quattro di esse si rendono perfettamente e simmetricamente visibili in corrispondenza dei gradini del trono, e il cardinale vi ha posato sopra il suo rosso cappello. Al culmine del gable un medaglione con il Dio Padre apocalittico vestito di bianco con le chiavi (in effetti, se ne vede solo una) d'oro e una sorta di quadrilobo blu stellato simboleggiante il cosmo.

Nel pannello di sinistra, rigorosamente simmetrica, la *Crocifissione di san Pietro*, in cui la croce divide esattamente in due lo spazio fiancheggiato dalla Piramide Cestia e dal Terebinto (con il ciuffo vegetale sulla cima), con due soldati a cavallo per parte; più in basso altri soldati; otto donne abbigliate in rosa, rosso o azzurro, una delle quali, in rosso, abbraccia la croce; di schiena un personaggio maschile con nobile mantello verde; infine, anch'essi simmetrici, due uomini, uno con in mano un martello. In alto, sulla croce volano due figure angeliche in rosa e azzurro: uno di essi mostra un libro aperto, è barbato e somiglia al Cristo. In alto, infine, sei angeli portano un ovato azzurro, più sfumato in basso come per un effetto atmosferico: vi appare Pietro, alato, con veste sacerdotale e mani giunte, aureola e devoto sguardo rivolto al cielo. Nel medaglione in alto è dipinto il busto di Abramo, vestito di una veste rossa e oro molto sacerdotale; regge una grande spada che gli passa dietro la testa e tiene per i capelli il piccolo Isacco. Nello scomparto di destra, la *Decapitazione di san Paolo*. Questa volta il disegno della scena è meno simmetrico, costruito su una doppia linea curva che si incrocia a 8 inquadrando in basso la scena del martirio. Su un ciglio di terreno da cui sgorgano le tre 'fontane', una folla di soldati, a piedi a sinistra, a destra invece a cavallo, con stendardi, trombettieri, scudieri, stringe al centro il corpo di

Paolo inginocchiato e ripiegato al suolo, già decapitato; subito a destra un soldato rossovestito, il carnefice, che sta reinguainando la spada, e dietro il corpo di Paolo due donne e un giovane uomo che fanno gesti addolorati. Elmi e armi dei soldati erano tutti in lamina d'argento, oggi annerita, decorata in oro. Uno dei soldati di sinistra non tiene lo sguardo fisso sulla scena come gli altri, ma guarda in alto a destra dove avviene un doppio evento miracoloso. Sul sentiero roccioso di sinistra, una figura femminile vestita di blu decorato in oro e velata di bianco sta in piedi con le braccia rivolte verso un velo bianco che vola gonfiato dal vento, stagiato contro il fondo oro; ancora più in alto, simmetrico all'ovato di Pietro, appare, portato dagli angeli, l'ovato con Paolo che guarda verso la donna e ha ancora il braccio teso con cui le ha lanciato il velo. Si tratta naturalmente dell'episodio di Plautilla, o Lemobia, la devota che presta a Paolo il suo velo per bendarsi gli occhi: Paolo le restituisce il velo insanguinato dopo la morte. Di lato, due angeli in volo e vestiti d'azzurro e oro guardano con espressioni e gesti commossi. L'altro sentiero, simmetrico a quello dove avviene il

miracolo del velo, non ha personaggi ma conduce a un edificio rosa, rotondo, con piccolo protiro e altissimo tiburio; la forma evoca il *martyrium*. Nei triangoli del gable, due medaglioni con simmetriche teste barbute, forse profeti, e nel medaglione in alto un altro profeta in abito rosso e cartiglio con pseudo iscrizione. Infine, la predella, che in occasione della mostra *Giotto, l'Italia* (2015) è stata riorganizzata secondo le corrette indicazioni di Lisner (1995, 92-94). Vi compaiono i dodici membri del collegio apostolico, la cui sequenza, leggendo da sinistra, risulta ora: Mattia, Simone, Bartolomeo, Filippo e Andrea; nell'altro pannello, Giovanni, Tommaso, Matteo, Giacomo Minore, e Taddeo. Procedendo dal primo all'ultimo dei due pannelli in parallelo si ottiene così la sequenza 'per coppie' di *Atti*, 1, 13, con l'aggiunta di Mattia (1, 26), l'ultimo arrivato nel collegio apostolico dopo il tradimento di Giuda. Il pannello centrale della predella ha invece una Madonna con il Bambino in un trono marmoreo a schienale rotondo; ai suoi lati due angeli in abito rosa con incensieri; alle due estremità san Pietro e san Giacomo Maggiore.

### Iscrizioni

1 - Due iscrizioni identificative, disposte fuori dall'area figurata, alla base dello scomparto sinistro del dipinto e in asse con le figure, in una cornice rettangolare, allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate su fondo rosso. Integre. Scrittura maiuscola gotica con riempimenti e terminazioni in stile fioreale.

*Sanctus Iacobus ap^p(osto)l(u)s // Sanctus Paulus ap^p(osto)l(u)s*

2 - Due iscrizioni identificative, disposte fuori dall'area figurata, alla base dello scomparto destro del dipinto e in asse con le figure, in una cornice rettangolare, allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere dorate su fondo rosso. Integre. Scrittura maiuscola gotica con riempimenti e terminazioni in stile fioreale.

*Sanctus Andreas ap^p(osto)l(u)s // Sanctus Iohannes eva^ng(elista)*

(S. Ric.)

### Note critiche

L'*altare sacrosanctum* sul quale nel 1362 il *Liber anniversariorum* della basilica vede la tavola dipinta da Giotto (*Fonti e descr.:* per il testo → 53, *Giotto a Roma e nella basilica vaticana*) è qui identificato con l'altar maggiore, anche secondo le nuove acquisizioni di cui dà conto Pietro Zander in calce a queste *Note critiche*. Lo schermo impenetrabile costituito dalla grande macchina lignea dipinta sull'altar maggiore non sarebbe immaginabile durante la normale vita della basilica medievale, dove il pontefice celebrante si situava spalle all'abside e *versus populum*. Ma è ipotizzabile durante il periodo avignonese, dunque in assenza del pontefice; le attestazioni di un uso dell'altare, pur estremamente sporadico (Kempers-De Blaauw 1987; ma la riserva assoluta al solo pontefice è ben chiara, nel 1382, nel *De mirabilibus et indulgentiis*, in Valentini-Zucchetti 1940-1953, IV, 79) durante i decenni avignonesi non impediscono di pensare, secondo Zander, che si potesse talvolta spostare la macchina il cui



gli anelli all'interno dei pilastri, potevano sporgere superiormente fungendo da perni per l'inserimento degli stessi nelle apposite sedi della tavola sovrastante. Doveva comunque trattarsi di un sistema semplice ed efficace, che consentisse, in caso di necessità, la rapida rimozione del polittico dall'altare: peso e dimensione dell'opera non costituivano certo un impedimento per persone abituate, in antico come oggi, a ben più impegnativi lavori in occasione di solenni cerimonie in basilica. Sarebbe infatti bastato sollevare la tavola giottesca al di sopra degli innesti metallici e liberare i pilastri dagli ancoraggi che li vincolavano all'altare. Una volta spostato il polittico gli stessi perni ad anello potevano essere utilizzati per fissare sul fronte dell'altare artistici paliotti di stoffa o di metallo, ma in considerazione della posizione, solidità e del numero degli anelli (ben tre per ciascun lato, posti a distanza ravvicinata) non sembrerebbe questa la loro funzione primaria. La bella ricostruzione tridimensionale elaborata dall'architetto Carlo Volken, nell'ambito delle indagini condotte dai Musei Vaticani sul polittico Stefaneschi in preparazione della mostra milanese *Giotto, l'Italia*, traduce e avvalorava quanto è tramandato dalle fonti letterarie e suggerito dalle verifiche effettuate sull'altare di Callisto II (Volken 2016, 177-192). Come efficacemente mostrano le immagini in 3D nei corretti rapporti di proporzione, il monumentale impatto visivo della tavola di Giotto sul 'sacrosanto' altare di San Pietro doveva essere – anche da grande distanza – notevolissimo. Pur nei limiti che ogni ampia ricostruzione impone per mancanza di dati certi – come, ad esempio, per la parte sommitale del ciborio e per le pitture dell'abside – si percepisce l'importanza dell'opera commissionata dal colto e raffinato cardinale Jacopo Caetani Stefaneschi. Nei tormentati tempi della cattività avignonese, veniva esaltata con straordinaria e inedita magnificenza la tomba dell'Apostolo Pietro, primo papa nella guida della Chiesa, suggerendo una vicinanza del papa alla sede di Roma e indicando che, nonostante la lontananza del pontefice, la sede di Pietro manteneva il suo posto, emanando quasi un richiamo.

*Pietro Zander*

#### *Interventi conservativi e restauri*

Epoca imprecisata: trasferimento nella sagrestia (Vasari 1568: Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 105), forse nella cappella delle reliquie, altare dei santi Lamberto e Servazio (Zander 2015, 122). 1602: Giovanni Battista Lancellotti canonico di San Pietro e archivista-bibliotecario trasferisce il polittico nella biblioteca del Capitolo di San Pietro (Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r: «...*Hanc tabulam cum in obscuru plures annos iacuisset, ne tam egregium opus periret ad optimi benefactoris memoriam et bibliothecae ornamentum illustris admodum ac reverendissimus dominus Ioannes Baptista Lancelloitus Romanus canonicus bibliothecarius in eam trasferri curavit. Anno MDCII*»; Torrigio 1618, 91; Torrigio 1639, 196; Zander 2015, 122 e nota 22). Nella stessa circostanza, e comunque entro il 1603, un «*beneficiatus quidam*», verosimilmente un canonico, si appropria della base (Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121v). Entro il 1762: in previsione della demolizione della Rotonda di Sant'Andrea e della costruzione della nuova sagrestia, spostamento in una stanza retrostante il monumento funebre di Alessandro VII. Le tavolette della predella si trovavano intanto nella terza stanza dell'Archivio del Capitolo (Chattard 1762-1767, I, 255-256). 1784: riunione di tutti i pezzi nella nuova sagrestia vaticana (Cancellieri 1784; Id. 1788). 1931: trasferimento in deposito ai Musei Vaticani (ASMV, Inventario 5, *Oggetti entrati*, n. 240; Zander 2015, 125 e nota 38; Bezzini 2015, 129; Id. 2016). 1932: restauro di Pietro De Prai nel Laboratorio Restauro Pitture dei Musei. Rimozione della cornice rettangolare che mascherava le cuspidi (Biagetti 1934).

31 agosto, 28 settembre e 1 ottobre 1932: trasporto del polittico

nella seconda sala della Pinacoteca (ASMV, b. 95a, f. 4; Bezzini 2015 e 2016). Il nuovo edificio della Pinacoteca è inaugurato il 27 ottobre 1932.

Maggio-agosto 2015: revisione dello stato conservativo e indagini scientifiche nel laboratorio dei Musei Vaticani; trasporto al Palazzo Reale di Milano fino al 10 gennaio 2016; e successiva reinstallazione nella Pinacoteca Vaticana con il nuovo sistema di protezione e climatizzazione.

*Documentazione visiva*  
Giotto, ‘ritratto’ del polittico offerto dal cardinale Stefaneschi; Pistolesi 1829, II, tavv. XXI-XXXIII; stampe su disegno di Salvatore Busuttìl (1798-1854), in Valentini 1846, 72-75, tavv. LXVI-LXIX.

*Fonti e descrizioni*  
*Liber Anniversariorum* (1361-1362 ca.), BAV, ACSP, H. 56, f. 87r; *Liber Anniversariorum* (1361-1362 ca.), BAV, ACSP, H. 57, f. 87r (per il testo → 53, *Giotto a Roma e nella basilica vaticana*); Ghiberti-Bartoli 1998, 84; Anonimo Magliabechiano 1540 ca. [1968], 57; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 105; Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r-v (per il testo → 53, *Giotto a Roma e nella basilica vaticana*); Torrigio 1618, 91; Grimaldi (1619), BAV, Barb. lat. 2733, ff. 147v-148r (Grimaldi 1619 [1972], 184); Mancini ante 1630 [1956], I, 170-174; Torrigio 1639, 196; Cinelli 1677, 383; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 103-104; Gizzi 1721, 30; Martinetti 1750, II, 222-223; Vasari-Bottari 1759-1760, I, 47; Chattard 1762-1767, I, 247; Cancellieri 1784, 93-98; Cancellieri 1786, I, 863; II, 1464-1467; Cancellieri 1788, 45; Lanzi 1795-1796 [1968-1974], I, 36; Vasari-Della Valle 1791-1794, II, 86 nota 1.

*Bibliografia*  
Moroni 1840-1861, XII, 1841, 262, 282; Rio 1861, 187-188; Crowe-Cavalcaselle 1864-1866, I, 253-258; Barbier de Montault 1866, 57; Laderchi 1867, 46-47; Vasari-Milanesi 1878-1885 [1981], I, 384; Müntz 1881, 123; Tikkanen 1884, 1; Berenson 1896, 114; Thode 1899, 60-62; Zimmermann 1899, 394-402; Mason Perkins 1902, 32-48; De Nicola 1906, 339; Venturi 1906a, 32-33; Aubert 1907, 75, 144; Venturi 1907, 432-437; Hösl 1908; Berenson 1908, 45; Rintelen 1912 [1923], 183-191, 411-425; Ghiberti-von Schlosser 1912, II, 112-113; Siren 1917, I, 86-90; Venturi 1918, 229-235; Fedele 1918, 353-361; Supino 1920, 60-70; Suida 1924; Van Marle 1923-1938, I, 192-201; Mather 1925, 29-32; Toesca 1929, 59 nota 7; Berenson 1936, 203; Salvini 1938; Offner 1947, 108 nota 3, 198 nota 2, 247; Gosebruch 1958; Gnudi 1959, 175-180; Gosebruch 1961; Bologna 1962, 66-67; Cämmerer-George 1966, 120-132; Previtali 1967 [1993], 119, 122-124, 372-375; Kemp 1967; Bologna 1969a, 217 e *passim*; Gosebruch 1969a; Venturoli 1969, 154; Gosebruch 1970, 73-89; Niggel 1971, 106; Gioseffi 1971; Martinelli 1971; De Benedictis 1973; Redig de Campos 1973; Gardner 1974; Dykmans 1975; Volbach 1979, 45-51; Ciardi Duprè 1981, 122-126; Dykmans 1981, 29, 75-93; Gardner 1983; Bonsanti 1985, 53-54; Kempers-De Blaauw 1987; Bonsanti-Boskovits 1994, 299-310; Lisner 1995; Flores d'Arcais 1995, 305-315; Tomei 1996a, 34; Tomei 1997b, 252-254; Boskovits 2000a; Boskovits 2000b; Ragionieri 2000, 151-156; Medica 2005, 40-42; Monciatti 2005, 210; Leone de Castris 2006, 85 ss.; Schwarz 2008, 501-508; Marinacci 2009; Tomei 2009a, 167-169; Tomei 2009b; De Marchi 2009, 74-75, 138; Paone-Tomei 2010b, 59; De Marchi 2013, 58-59; Gardner 2013, 32-34, 298-301; Schmitz 2013, 238-239; Schwarz 1914; Bezzini 2015; Romano 2015a; Zander 2015; *Ricerche sul polittico Stefaneschi* 2016.

*Serena Romano*

62. GIOTTO. DUE TESTE DI SANTI O APOSTOLI DA SAN PIETRO IN VATICANO

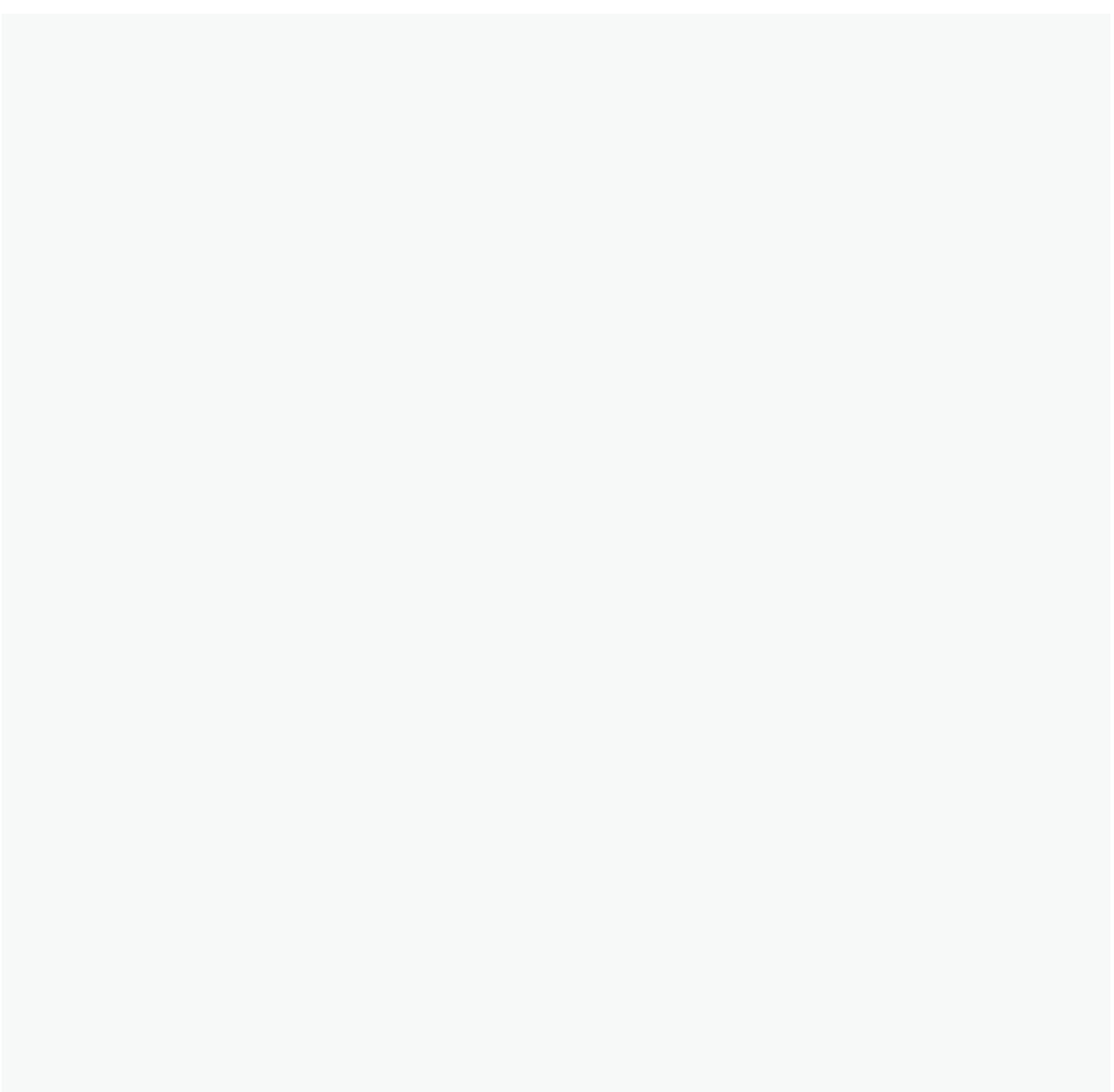
Dipinto murale staccato, cm 41 × 46

Collezione privata

Secondo decennio del XIV secolo

Il frammento è oggi inserito in una cassetta lignea atta a contenere lo strato di gesso sul quale l'intonaco dipinto fu disposto all'epoca dello stacco [1]. Come appurato dal recentissimo restauro, il frammento di intonaco originario ha superficie irregolare e frastagliata, che fu regolarizzata tramite un'incorniciatura di ulteriore intonaco, successivamente dipinto in un colore scurissimo, quasi nero, sovrapposto anche ai bordi delle immagini dipinte. Queste consistono in due figure, tagliate all'altezza delle spalle; la prima, con capelli e barba scuri, ha la testa e lo sguardo rivolti verso sinistra, e un libro nella mano

destra; l'abito è rosso cupo, con la stola incrociata sul petto. L'altro è più anziano, tonsurato, con capelli e barba corti e bianchi; ritratto quasi frontale, ha lo sguardo rivolto verso destra, e le labbra piegate all'ingiù. È avvolto da una cappa molto ampia che si è rivelata di color azzurro intenso, con alto colletto rigido e decorazioni quadrilobe che sono apparse originarie durante le indagini e il restauro. Ambedue le figure hanno grandi aureole dorate e raggiate. L'eliminazione della ridipintura nera ha messo in luce il tono brillante e profondo dell'azzurrite su cui si stagliavano le figure.



*Iscrizioni*

1 - «D.O.M.; *Has Principum Apostolorum Petri et Pauli Vultus Imagines Collectas Ex Interiori Parte Parietis Antiqui Templi Diruti Anno MDCX Ad Ampliationem Vaticanae Basilicae A Petro Stroza Pauli V Secretario Eiusdem Basilicae Canonico Dono Acceptas Matthaeus Caccinius Ioan. Fil. Ornandas Curavit Cultui Ac Venerationi Fidelium Hoc In Loco Exposuit Anno DNI MDCXXV.*»

Giotto, affresco, particolare

*Note critiche*

Esposto nel 2015 alla mostra milanese su Giotto, il frammento è stato da poco restaurato dall’Opificio delle Pietre Dure, che ha molto gentilmente acconsentito ad annotare qui i dati essenziali di un intervento che ha finalmente analizzato in modo irreprensibilmente scientifico l’opera misteriosa che per tutto il Novecento era stata vista da una sola persona, Valentino Martinelli, rimanendo sepolta nel caveau di una banca per vicende familiari e giudiziarie. Sono dunque grata ai proprietari, e all’Opificio, per poterne di nuovo scrivere qui, dopo il saggio nel catalogo della mostra che ancora vedeva il dipinto sporco e coperto di tutto quanto vi si era depositato sopra nel corso dei suoi molti secoli di vita.

In attesa di approfondire la questione alla luce delle nuove risultanze, ricordo che con Andrea De Marchi (De Marchi-Romano 2015) avevamo considerato legittimo considerare la possibilità che il piccolo pezzo con due teste di apostoli o santi sia quanto resta della decorazione pittorica che tutte le fonti, romane ed extra romane, unanimemente attribuiscono a Giotto, nell’abside di San Pietro. La scritta apposta sul retro dell’affresco (*Iscr.* 1) e copiata (con qualche errore e in data non ben precisabile) sulla cassetta di legno nella quale l’affresco era stato riposto, era stata da noi interpretata in modo diverso rispetto a Martinelli che nel pubblicare il frammento (1971) lo aveva voluto proveniente da una parete ‘doppia’, a suo avviso necessariamente dipinta sulle due facce, e dunque lo aveva situato originariamente nella controfacciata della basilica. A nostro avviso, invece, i termini adoperati nell’iscrizione fanno intravedere la situazione caotica della basilica alle soglie della distruzione, quando la navata era stata separata dalla parte occidentale, all’altezza dell’undicesima colonna, da un muro (per noi: «*parietis*») che separava la parte ancora ‘antica’, la navata, da quella in continua fase di progettazione, la parte absidale, dove da Niccolò V in poi i papi avevano buttato giù pezzi della struttura medievale fino a lasciare a cielo aperto l’altar maggiore obbligando Bramante a costruire il *tegurium*, che però inglobava – aspetto importante – quasi tutta la muratura dell’abside originaria. Quell’ «*interiori parte parietis antiqui templi*» rende possibile immaginare che avvicinandosi la distruzione finale della basilica, qualcuno abbia prelevato il frammento, e lo abbia riposto in qualche luogo sicuro, fino a che il segretario di Paolo V – il papa della distruzione – non lo donò a Matteo Caccini. L’iscrizione afferma esplicitamente lo statuto venerabile delle immagini, oggetto di culto dopo lo stacco; gli arnesi lasciati nella malta, e visti dalle radiografie durante il recente restauro (*Int. cons.*), non possono capirsi se non in questa chiave, quale atto devoto del momento dello stacco e del recupero, durante il quale anche gli strumenti che avevano toccato le immagini diventano degni di conservazione, ‘per contatto’, secondo una *forma mentis* che non ha bisogno di spiegazioni.

La filiera documentaria è nota: il *Liber anniversariorum* menziona le pitture nella ‘tribuna’ di San Pietro fra le opere dovute alla committenza di Jacopo Stefaneschi, ma – a differenza del polittico e della *Navicella* – non le assegna esplicitamente a Giotto né ne specifica il soggetto; ogni altra fonte invece, quindi anche le più precoci a cominciare da Ghiberti (Ghiberti-Bartoli 1998, 84; Antonio Billi inizio XVI secolo [1991], 39; Anonimo Magliabechiano 1540 ca. [1968], 53; Gelli 1550 ca. [1896], 42),

legano la «tribuna» al nome di Giotto, finché Vasari, nell’edizione del 1568 (Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 105), non specifica trattarsi di «cinque storie della vita di Cristo». Vasari ancora le vedeva nell’abside disastrata dai progetti di Niccolò V, dai passaggi di Bramante, dalla pioggia e dai temporali che la coglievano a cielo aperto; la sua decisa attribuzione in favore di Giotto però non si armonizza bene con quanto egli stesso scrive poche pagine più avanti (*ibid.*, 136), nella vita di Stefano, dando allo Stefano *scimmia della natura* le stesse, o altre, pitture nella medesima abside («…per esser stato discepolo di Giotto, fece a fresco in San Piero di Roma, nella cappella maggiore dove è l’altare di detto Santo, alcune storie di Cristo fra le finestre che sono nella nicchia grande…trapassando d’assai nel disegno e nell’altre cose Giotto suo maestro»).

Non è semplice mettere d’accordo gli affreschi trecenteschi con la nebulosa immagine che abbiamo della perduta abside, ancora costantiniana, pervenuta al quattordicesimo secolo con sicure varianti, modifiche e aggiusti; e capire quale sia stata la relazione degli affreschi trecenteschi con le opere che l’Angelico eseguì nella tribuna. Lo dicono chiaro i documenti che già Müntz aveva pubblicato (1878a; Id. 1889, 146-148) e sono stati studiati da Chreighton Gilbert (1975) e, recentemente, da Gerardo De Simone (c.s.): Angelico riceve pagamenti dal 22 maggio 1447 (ma si specifica che il lavoro dura dal 18 marzo), e sono pagati anche vari suoi assistenti, tra cui Benozzo Gozzoli, al lavoro da marzo. Testimone oculare a causa del suo soggiorno romano nel 1444-1446, Jean Fouquet (*Les Grandes Chroniques de France* (1460 ca.), BNF, Fr. 6465, f. 89v.; Avril 2003, 222) ritrae l’abside della basilica con cinque grandi finestre ornate di *traceries* gotiche: ammettendo che non stesse modernizzando e goticizzando l’abside vaticana, non è impossibile vedere che nell’abside c’era spazio sia per il mosaico di Innocenzo III (Queijo, in *Corpus V* → 5), che per le storie cristologiche di Giotto, che per i dipinti di Angelico: il mosaico nella calotta, e forse Giotto nella parte di muro più bassa al di sopra dello zoccolo, e Angelico tra le finestre.

Inutile dire che si tratta ampiamente di congetture, pur se fondate. Il dato intrigante, nel frammento ora resuscitato alla luce, è la dimensione delle teste: molto piccole, se le pensiamo in una qualsiasi scena narrativa. Ma la ristrettezza della superficie a disposizione potrebbe forse spiegare questo aspetto. Essendosi l’intervento di restauro concluso a manoscritto già consegnato all’editore, ogni considerazione sullo stile di questo superbo frammento deve essere rimandata ad un’occasione futura. E tuttavia già da ora, la foto, credo, parla da sola.

Giotto, affresco, particolare

*Interventi conservativi e restauri*

Entro il 1610: stacco del frammento affrescato e distruzione dell’abside, posizionamento su nuovo supporto, verosimilmente già inserito nell’attuale contenitore in legno.

1625: esposizione del frammento, verosimilmente all’interno della basilica vaticana.

Fine anni Sessanta del Novecento: parziale pulitura, in special modo della figura di destra.

2016-2017: analisi e pulitura a Firenze, Opificio delle Pietre Dure (Alberto Felici, dir. Cecilia Frosinini).

*Nota sull’intervento conservativo dell’Opificio delle Pietre Dure*

Per poter affrontare l’intervento e la campagna diagnostica, è stato necessario separare il dipinto dalla cornice che, ad una prima sommaria indagine, risulta evidente si tratti di un frammento di intonaco dipinto inserito in un supporto in gesso, dello spessore di circa cinque centimetri. Il dipinto, seppure pesantemente ridipinto e con una uniforme patinatura di colore giallo-brunastro, non presenta fenomeni di deterioramento in atto. Si possono individuare numerose stuccature di rifacimento mascherate da estese e diverse integrazioni pittoriche, applicate

in spessori consistenti anche sulla pellicola pittorica originaria. Tuttavia i volti, seppure siano snaturati dalla presenza dello spesso strato di fissativo alterato, sono integri e privi di ampie ripassature. Sono visibili anche alcune prove di pulitura e di rimozione delle ridipinture, eseguite in un precedente intervento. Sul retro del supporto in gesso, è presente una scritta e uno stemma araldico connessi alle vicende conservative. La comprensione della tecnica esecutiva è avvenuta soltanto dopo che è stata eseguita la pulitura e con il supporto delle informazioni ricavate dalla campagna diagnostica. Si tratta di un dipinto eseguito su un intonaco di calce e sabbia grigia, con una granulometria non selezionata, con una superficie liscia e ben levigata. Le aureole, anch’esse realizzate con un intonaco di calce e sabbia, sono leggermente rialzate e presentano i segni di una raggiatura piuttosto approssimativa e poco curata. Si può supporre che il cerchio delle aureole sia stato tracciato con l’ausilio di un compasso sull’intonaco ancora fresco, di cui si può notare il punto centrale corrispondente a una piccola abrasione. La doratura oggi visibile non è quella originale ed è eseguita su una missione oleo resinosa; è diffusamente presente sulle stuccature di integrazione e inoltre è visibile in numerose abrasioni dell’intonaco originale. Non sono visibili segni di attaccature di giornate o di unità lavorative e sono presenti finissime incisioni dirette, in corrispondenza dell’impronta del decoro del bordo della stoffa rossa del santo di sinistra. I dipinti sono eseguiti con la tecnica del buon fresco con estese finiture a secco presenti oggi in pochissime tracce. In particolare gli incarnati presentano una preparazione in verdaccio, su cui sono applicate le successive stesure pittoriche con colori composti di terre e ossidi, in spessori di consistenza variabile, trasparenti e sottili nelle parti in ombra, particolarmente densi e corposi nei massimi chiari. Dove la stesura pittorica in buon fresco risulta essere la preparazione per la successiva finitura a secco, come le vesti dei due santi, si può notare che sia stata applicata con rapidità e speditezza e con l’ausilio della luce radente; sono infatti riconoscibili le cordate delle pennellate. Delle finiture a secco di queste zone restano tracce estremamente frammentarie realizzate con pigmenti a base di piombo e mercurio, come cinabro, minio e biacca e con ulteriori ritocchi in oro, di cui si può soltanto intuire il disegno e la composizione. Altre finiture si sono conservate quasi integralmente, come le stesure pittoriche eseguite con colori a base di rame, l’azzurrite dei risvolti della veste del santo di destra e la malachite dello sfondo, dietro le aureole.

Le cause della perdita di questi ritocchi risalgono ai precedenti interventi di restauro che il dipinto ha subito, in particolare si può supporre che ve ne siano stati essenzialmente due, uno risalente al momento del distacco databile nel 1625, come ricorda la data riportata sul retro, in cui il frammento è stato “affogato” nel gesso, che le radiografie hanno dimostrato essere rinforzato da stecche di legno o di canna, secondo una pratica che giungerà fino all’Ottocento. La radiografia ha inoltre messo in evidenza la presenza di quattro strumenti in ferro di cui non è ancora chiara la funzione Nel corso di questo intervento sono state eseguite la maggior parte delle ridipinture, la mano, il libro e la veste in lacca rossa del santo di sinistra e la veste arabescata del santo di destra, oltre che una omogenea stesura azzurro-verdastra del fondo. In questa occasione è stato applicato anche un fissativo, variamente composto da colla animale, olio e cera, con modalità

e stratificazioni non del tutto chiare, è infatti molto difficile, limitando allo stretto indispensabile il numero di prelievi di campioni, identificare con certezza la presenza di determinate sostanze organiche che risultano essersi reciprocamente contaminate. Successivamente, presumibilmente nel corso dell’Ottocento, in una data tuttora imprecisata, il dipinto ha subito un ulteriore intervento di restauro, durante il quale sono state ritoccate le cadute delle precedenti ridipinture in modo goffo e approssimativo, tutto lo sfondo è stato ridipinto di nero, le aureole sono state nuovamente dorate ed è stato applicato un nuovo fissativo di natura organica.

L’intervento di restauro è stato quindi principalmente finalizzato alla rimozione, o quantomeno all’assottigliamento e alla riduzione, di tutti quegli elementi estranei che alteravano e mortificavano il dipinto nel suo insieme, cercando allo stesso tempo di non cancellare del tutto i segni di un passato tanto travagliato. La pulitura, alternando l’utilizzo di mezzi chimici, con miscele di solventi variamente supportati, mezzi meccanici, con bisturi spatoline e specilli e mezzi “ottici”, con l’irraggiamento laser con diverse energie e durate di impulso, è stata condotta cercando di ottenere un compromesso che consentisse di mettere in luce le straordinarie qualità materiche di questo dipinto, senza però evidenziare tutte quelle mancanze che lo hanno profondamente segnato. Dopo le prime prove di pulitura che avevano consentito di verificare in via preliminare gli esiti della rimozione di ridipinture e di fissativi alterati, oltre che di quantificare con maggior precisione l’effettiva estensione della superficie pittorica originale, sono stati eseguiti ulteriori approfondimenti sulla individuazione di una corretta metodologia delle varie zone. Con un analogo approccio metodologico, è stata affrontata la stuccatura e la reintegrazione di lacune e mancanze, che sono state trattate in modo differenziato secondo specifici criteri di valutazione, con la selezione cromatica le parti ricostruibili, con un neutro matericamente differenziato dall’intonaco originale, la stuccatura perimetrale in gesso.

Giotto, affresco, particolare

*Alberto Felici*

*Fonti e descrizioni*

Ghiberti-Bartoli 1998, 84; Antonio Billi inizio XVI secolo [1991], 39; Anonimo Magliabechiano 1540 ca. [1968], 53; Gelli 1550 ca. [1896], 42; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 105; Alfarano 1582 [1914], 30; Grimaldi (1603), BAV, Sala Cons. MSS (rosso) 405, f. 121r; Grimaldi (1619), BAV, Barb. lat. 2733, ff. 147v-148r (Grimaldi 1619 [1972], 184); Torrigio 1639, 161-169; Vasari-Bottari 1759-1760, I, 47; Vasari-Della Valle 1791-1794, II, 86 nota 1.

Giotto, affresco, particolare

*Bibliografia*

Laderchi 1867, 46; Müntz 1878a; Mason Perkins 1904, 48; Venturi 1907, 294; Muñoz 1911, 161, Venturi 1922, 69 nota 1; Toesca 1951, 499; Battisti 1960, 92; Gosebruch 1961, 129; Martinelli 1971; De Blaauw 1987 [1994], 637; Gandolfo 1988, 371; Lisner 1995, 117-128; Boskovits 2000a, 90; Schwarz 2008, 443-444; Monciatti 2005, 210; Schmitz 2013, 237-238; De Marchi-Romano 2015.

Giotto, affresco, particolare

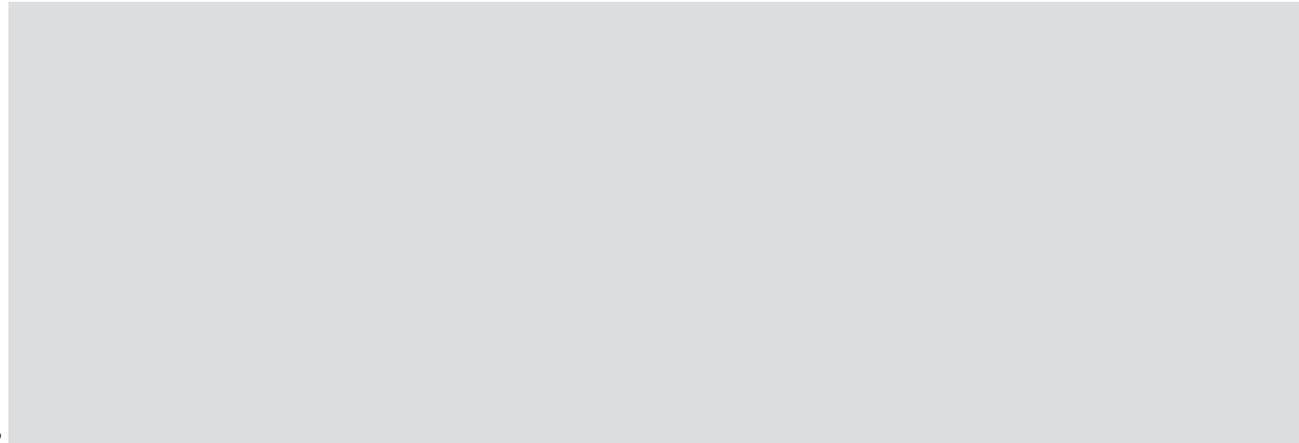
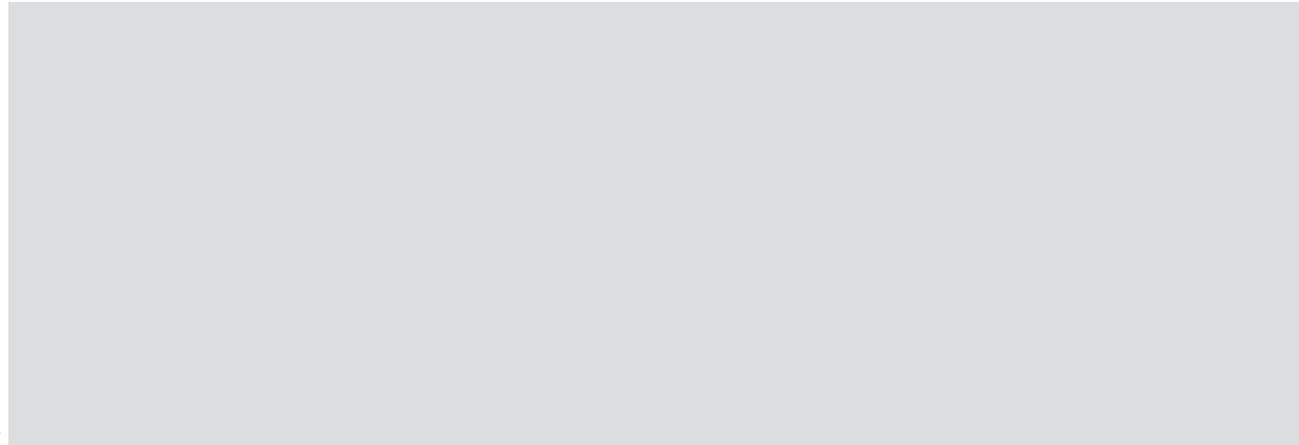
*Serena Romano*

Le pagine da 290 a 309 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

## 73. I MOSAICI DELLA FACCIATA DI SAN PAOLO FUORI LE MURA

Mosaici staccati

1325-1330 ca.



I mosaici rivestivano il cavetto della facciata medievale della basilica e gli spazi fra le tre grandi finestre sottostanti [1-2]. Nel cavetto si trovava un medaglione con il busto di Cristo benedicente retto da due gruppi di tre angeli in volo; ai lati, il tetramorfo: Matteo e Luca a sinistra, Giovanni e Marco a destra. Nel registro sottostante, ai lati della finestra centrale, la Vergine con il Bambino sedeva su un trono marmoreo con decorazioni cosmatesche, dietro il quale due piccole figure di angeli distendevano un tessuto con ornamenti geometrici, mentre Giovanni Battista, stante tra due grandi palme, reggeva un clipeo con l'agnello e posava la mano sulla tiara di una piccola figura di pontefice inginocchiato e rivolto verso la Vergine. Alle estremità, davanti a troni marmorei, san Paolo con la spada a sinistra e san Pietro con le chiavi a destra. Intorno alla superficie mosaicata e lungo la centinatura delle finestre correva una decorazione a motivi fitomorfi, intervallata da clipei e riquadri contenenti tiare pontificie, *umbracula*, busti aureolati, raffigurazioni di braccia con oggetti di non chiara identificazione, forse candele, e stemmi del papa committente Giovanni XXII (1316-1334). Il fondo della composizione era dorato.

Staccati durante i lavori di ricostruzione della basilica di San Paolo dopo l'incendio del 1823, i mosaici sono stati parzialmente ricollocati sull'arco absidale e sul prospetto posteriore dell'arco

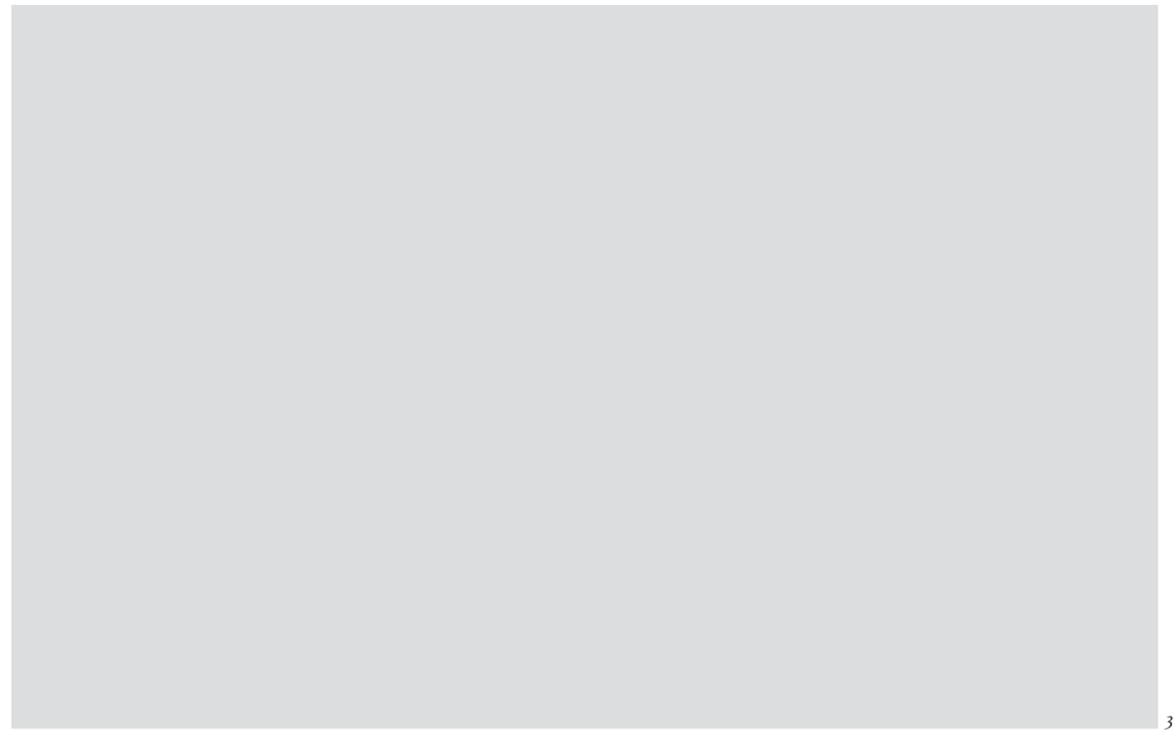
trionfale, verso il transetto. Sul lato sinistro dell'arco absidale s'incastra la raffigurazione della Vergine, affiancata dal simbolo dell'Evangelista Matteo, cui corrisponde sul lato destro il Battista con la figurina del pontefice e l'aquila di Giovanni [3]. Il prospetto che dà sul transetto dell'arco trionfale [4] ospita in alto il clipeo con la figura di Cristo sorretto da due soli angeli [5] e rispettivamente a sinistra e a destra san Paolo [6] e san Pietro [7], accostati l'uno al bue di Luca e l'altro al leone di Marco. La cornice che inquadra i due mosaici riproduce sostanzialmente quella originale, anche per quanto attiene lo stemma del committente medievale.

### Iscrizioni

1- Iscrizione identificativa, già disposta all'interno dell'area figurata, sopra il capo di san Paolo, allineata su tre righe orizzontali secondo un andamento rettilineo. Lettere nere su fondo oro. Perduta. Scrittura maiuscola gotica?

*S(anctus) / Paulus vas electionis et doctor / gentium*

Trascrizione secondo Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 45v. L'iscrizione era già lacunosa al tempo delle riproduzioni in Nicolai 1815, tav. VI e disegno acquarellato della collezione Lanciani



(BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18): *S(anctus) / Paul[us] [vas electionis] et doctor / g[en]tiu<m>*.

Attualmente il mosaico restaurato e trasportato all'interno della basilica reca un'iscrizione interamente frutto di restauro, disposta all'interno dell'area figurata, sopra il capo del santo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra.

*S(anctus) / Paul<u>s vas elect(io)n(i)s et doct(o)r / gent<i>um*

2 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, sopra il capo della Vergine, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo. Lettere nere su fondo oro. Perduta. Scrittura maiuscola gotica?

*Regina celi et m(ate)r o(mni)um*

Trascrizione secondo Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 45v. L'iscrizione era già lacunosa al tempo delle riproduzioni in Nicolai 1815, tav. VI e disegno acquarellato della collezione Lanciani (BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18): *Regiôa ceñi et mater o(mn)ium*.

3 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, ai lati del capo di san Giovanni Battista, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo. Lettere nere su fondo oro. Perduta. Scrittura maiuscola gotica?

*S(anctus) loh(anni)s Bapt(ist)a // et p(re)cursor D(omi)ni*

Trascrizione secondo Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 45v. L'iscrizione era già lacunosa al tempo delle riproduzioni in Nicolai 1815, tav. VI e disegno acquarellato della collezione Lanciani (BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18): *S(anctus) loh(anni)s Baptista // et p<re>curso<r> D(omi)ni*.

4 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, nei pressi della figura del papa genuflesso ai piedi di san Giovanni Battista. Perduta. Scrittura maiuscola gotica?

*Sanctissimus p(resb)ite)r et d(omi)nus loh(anni)s XXII papa qui fecit fieri presens opus*

Trascrizione secondo Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 45v.

5 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, sopra il capo di san Pietro, allineata su due righe orizzontali secondo un andamento rettilineo. Lettere nere su fondo oro. Perduta. Scrittura maiuscola gotica?

*S(anctus) Petrus princeps ap(osto)lor(um) et pastor ovium*

Trascrizione secondo Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 45v. L'iscrizione era già lacunosa al tempo delle riproduzioni in Nicolai 1815, tav. VI e disegno acquarellato della collezione Lanciani (BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18): *[S(anctus)] Ôèùrus princeps apostolorum et pastor ovium*.

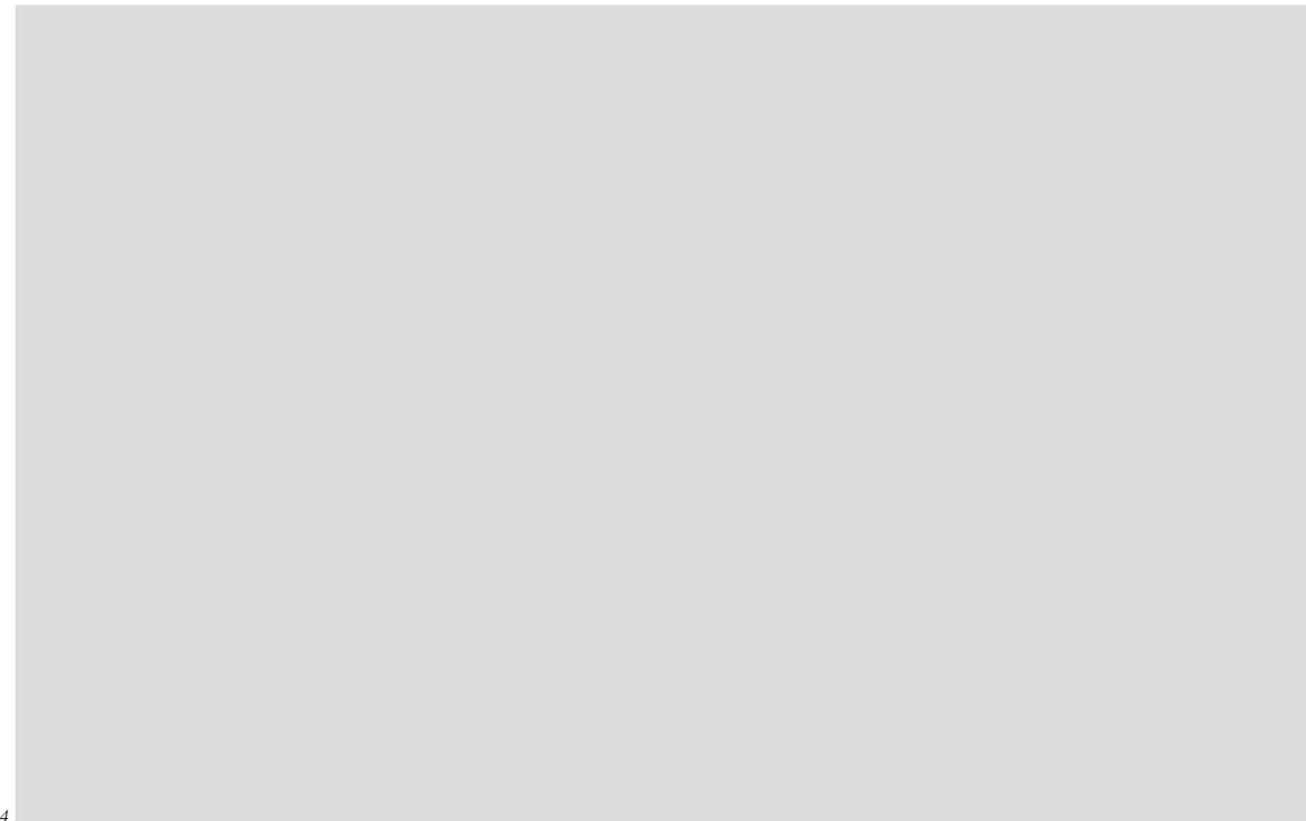
Attualmente il mosaico restaurato e trasportato all'interno della basilica reca un'iscrizione interamente frutto di restauro, disposta all'interno dell'area figurata, sopra il capo del santo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo oro. Integra.

*S(anctus) P<e>t^rus p<a>st^<o>r ov<i>um et pri<n>ce>ps ap<o>st^<o>l<o>r<u>m*

(S. Ric.)

### Note critiche

Come attestano note vedute della basilica ostiense di poco successive al rovinoso incendio della notte tra il 15 e il 16 luglio



del 1823 (Luigi Rossini, *Veduta della rovina del gran Arco trionfale della nave traversa, ove è la Confessione di S. Paolo fuori le mura*, incisione, in Rossini 1823, tav. 99; Antonio Acquaroni, *Veduta interna della basilica di S. Paolo presa immediatamente dopo il suo incendio* (1823 ca.), in Docci 2006, fig. 63), la facciata della chiesa non aveva subito ingenti danni e si ergeva isolata, scampata alla devastazione che aveva colpito i tetti dell'intero edificio e il muro settentrionale della navata centrale (*Corpus* I → 44; Docci 2006, 153). Un'incisione di Gaetano Cottafavi pubblicata da Nibby (1838-1841, III, tav. XXXV), in particolare, mostra la facciata della basilica intorno al 1838, a una quindicina di anni di distanza dall'incendio: moncone superstite che si staglia nel vuoto spalancato dalla distruzione dei tetti delle navate retrostanti, essa appare sostanzialmente indenne, almeno per quanto riguarda la decorazione musiva della parte superiore, e schermata da quanto rimaneva di un'impalcatura e dei teli destinati a proteggere il mosaico. L'abate di San Paolo, inviando il 1° dicembre 1823 al papa Leone XII un *Progetto e scandaglio* per la ricostruzione, precisa del resto che «resta intatta la facciata della Basilica col bel mosaico del Cavallini, non maggiormente degradato di quello che fosse innanzi all'incendio» (ASR, Camerale III, b. 1909, fasc. 24, in Groblewski 2001, 285). Lo stato di quest'ultimo intorno al 1825 è puntualmente attestato da un disegno acquarellato della collezione Lanciani (BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18) [2], l'unica riproduzione a colori antecedente al suo smembramento, realizzata con un chiaro intento documentario. Le numerose lacune vi sono infatti riprodotte con la stessa minuzia di figure, partiti decorativi e iscrizioni, con la distinzione delle aree dove sopravviveva la malta di allettamento da quelle, molto ampie, in cui i mattoni erano ormai a vista, disegnati uno a uno. L'esecuzione dell'acquarello va forse posta in relazione con gli interventi di restauro svolti sul mosaico nei due anni successivi, in concomitanza con le analoghe – e ben più note e dibattute – operazioni che si andavano svolgendo

sulla decorazione musiva dell'arco trionfale. Il primo a intervenire è Giacomo Raffaelli, che nel 1826, subito dopo il restauro dei mosaici dell'arco trionfale e con un lavoro di «molti mesi», assicura la conservazione della decorazione della facciata arrestando la copiosa perdita di tessere, «ora addossando lavagne in quelle parti che distaccate dal muro formavano protuberanze, ora intonacando con gesso, e con chiodi fortificando la parti labenti» (ASP, Basilica Ricostruzione, scaff. 6, palchetto C, busta 1825-1833, fasc. 18; cfr. anche fasc. 2, fasc. 12 f. 60). Il lavoro di Raffaelli risulta concluso il 5 ottobre del 1826 e il 2 dicembre dello stesso anno viene sottoscritto un nuovo contratto ancora per restauri ai mosaici dell'arco e della facciata, questa volta con i mosaicisti della Reverenda Fabbrica di San Pietro – firmano Nicola de Vecchis, Raffaele Cocchi, Raffaele Castellini, Carlo Seno, Gherardo Volponi e Guglielmo Chibel – incaricati non solo di consolidare le parti distaccate, ma anche di «fare di nuovo le porzioni che mancano» (Uggeri 1827, 3-6). Considerato che le operazioni effettuate in quegli anni furono quasi esclusivamente indirizzate «alla parte che dovevasi per prima riedificare, cioè alla nave traversa» (*ibid.*, 2), si è tentati di avanzare l'ipotesi, benché non si sia trovata indicazione esplicita nei documenti finora reperiti, che fin dai primissimi anni della ricostruzione il destino dei mosaici della facciata fosse stato legato alle operazioni da svolgere nel transetto e intorno all'arco trionfale della basilica. Fatto sta che nel 1839 essi furono staccati e riutilizzati nella decorazione del transetto, solennemente inaugurato il 5 ottobre del 1840 da Gregorio XVI (1831-1846), che vi aveva compiuto un accurato sopralluogo il 13 ottobre dell'anno precedente, a lavori appena conclusi (*Diario di Roma* 1839; Moreschi 1840b). Le raffigurazioni simboliche di Matteo e Marco, la Vergine col Bambino e Giovanni Battista col papa inginocchiato furono collocate sull'arco absidale [3]; di fronte, sul lato interno dell'arco trionfale, furono posizionati il clipeo con il Cristo retto da due dei sei angeli originari, i simboli

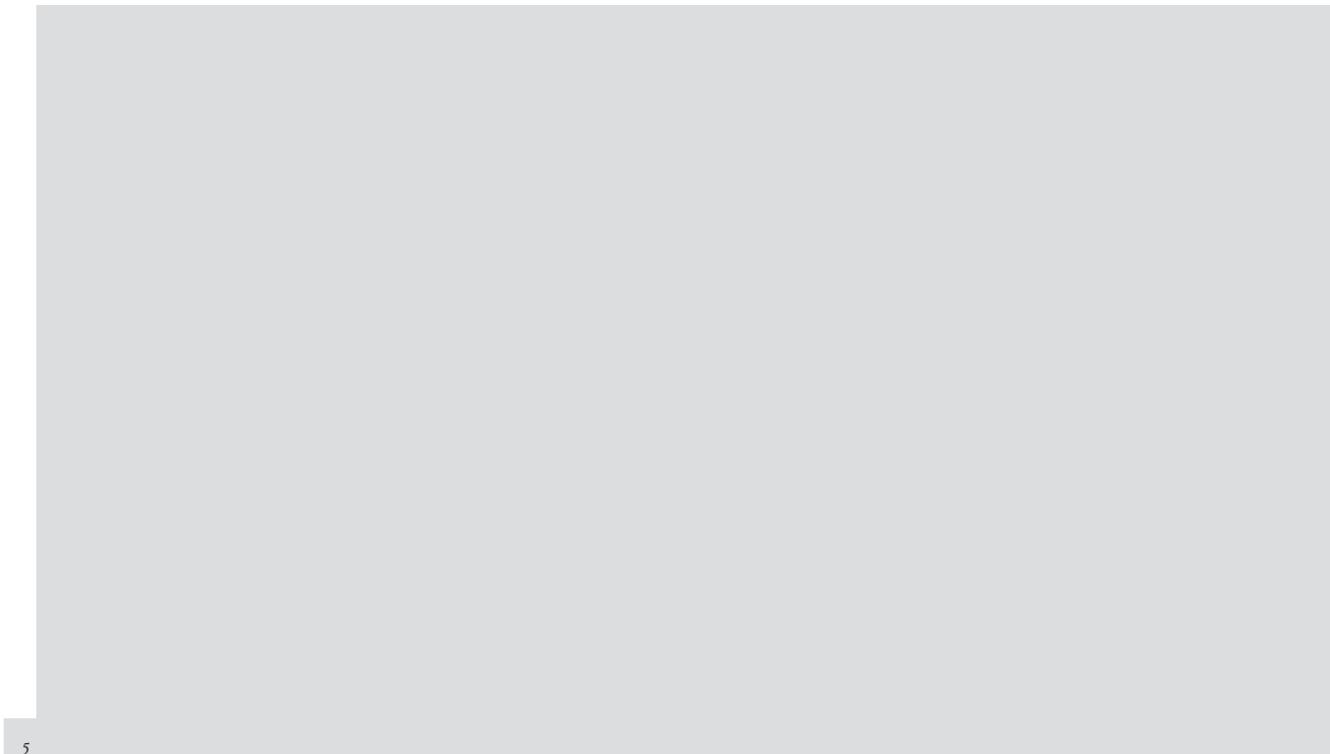
di Luca e Giovanni, san Pietro e san Paolo [4-7]. Il «contratto per staccare dal muro della facciata principale di essa Basilica gli avanzi del mosaico che l'adornavano per porli sui trapezi o sestri degli archi dell'abside e della fronte interna dell'arco detto di Placidia nella Basilica stessa» porta la data del 2 dicembre 1838. Nelle «misure» che periodicamente verificano l'andamento dei lavori risultano all'opera i mosaicisti della Fabbrica di San Pietro che avevano restaurato il mosaico nel 1827: Cocchi, Castellini, Volponi e Chibel, Bartolomeo e non Guglielmo; alla fine delle operazioni si registra che «La superficie Totale dei due Compiti Trapezzi e del soffitto del primo sottarco è di quadrati palmi Duemila Ottocento novantuno e once 3», ma di questi meno di un quinto – 538,12 palmi quadrati – è costituita di mosaico «Distaccato e riattaccato»; la gran parte – 2251,52 palmi quadrati – è invece «fatta coi smalti nuovi», cui si aggiungono soli 98,8½ palmi quadrati di «mosaico guastato, e rifatto coi smalti vecchi». Risultano inoltre nel computo altri 84,9 palmi quadrati di mosaico per due terzi «figurato» non rimesso in opera per ragioni di spazio e le lavorazioni, segnalate a parte, per la testa del Redentore, tre palmi quadrati di mosaico rifatti utilizzando gli «smalti vecchi» (ASP, Basilica Ricostruzione, scaff. 6, palchetto B, busta 1839-1840, fasc. 19). L'esito dell'operazione fu palesemente uno stravolgimento del mosaico medievale, non solo dal punto di vista compositivo ma anche nei connotati delle singole raffigurazioni, probabilmente però già alterate dai restauri. Oltre a quelli del 1826-1827, è infatti documentato almeno un altro intervento effettuato durante il pontificato di Benedetto XIII (1724-1730), nell'ambito dei lavori promossi dal pontefice e dall'abate Leandro Porzia per la sostituzione dell'antico narcece medievale con un nuovo portico a sette arcate realizzato da Antonio Canevari, che sarà demolito insieme alla facciata nel 1840 (Docci 2006, 138, 158, 208). La dispensa che contiene la notizia dell'intervento, redatta sotto Benedetto XIV (1740-1758), lamenta come già a quella data, per essere esposto alle intemperie, il mosaico fosse ormai vicino a perdersi (BAV, Vat. lat. 9023, f. 134r). La più antica copia nota del mosaico, un disegno conservato a Edimburgo (National Gallery of Scotland, D1057; Gardner 1973b, 587-591) databile nella seconda metà del Seicento [1] e quindi antecedente rispetto ai restauri noti, restituisce del resto un tessuto musivo almeno nel registro inferiore già ampiamente lacunoso, con due vaste aree completamente perdute in corrispondenza delle figure di san Paolo e di san Giovanni Battista con il papa committente. Il confronto con l'acquarello ottocentesco della collezione Lanciani mostra chiaramente i rimaneggiamenti subiti dalla superficie musiva: risarcito il volto di san Paolo, la figura è invece frammentaria nella zona dei piedi; manca la testa del Bambino, mentre sono stati integrati, ma nuovamente deperiti, Giovanni Battista e il pontefice inginocchiato; una grossa lacuna ha cancellato il volto di san Pietro. Benché sfilacciata, la storia conservativa del mosaico racconta secoli d'intemperie, i restauri e le integrazioni, lo stacco e il riutilizzo meno che parziale: ne è frutto l'attuale stato dell'opera, del quale è immediatamente percepibile la lontananza da un tessuto musivo medievale.

Il ruolo di Giovanni XXII nella realizzazione del mosaico, attestato dall'iscrizione che ne sovrasta l'effigie (*Ischr.* 4) e dagli stemmi distribuiti lungo le cornici, è ben delineato in un noto documento dell'Archivio Segreto Vaticano, che ne circonda anche la datazione. Con un *Breve* datato 31 gennaio 1325 e inviato da Avignone (ASV, Reg. vat. 78, f. 1v; Hetherington 1979, 109-110, 154), Giovanni XXII stabilisce di far decorare con un mosaico la facciata di San Paolo e a tal fine destina i redditi dell'altare maggiore della basilica stessa per cinque anni. Come rilevato da Bolgia (2015, 382 nota 3), il *Breve* dal medesimo contenuto riprodotto nel *Bullarium Casinense* (1670, 279) con la data del 31 gennaio 1326 è soltanto una copia di quello citato alla quale è stato attribuito erroneamente l'anno 1326 e non una conferma successiva della disposizione pontificia (Hetherington 1979, 109; Tomei 2000a, 141). Si trattò dell'ultimo mosaico monumentale

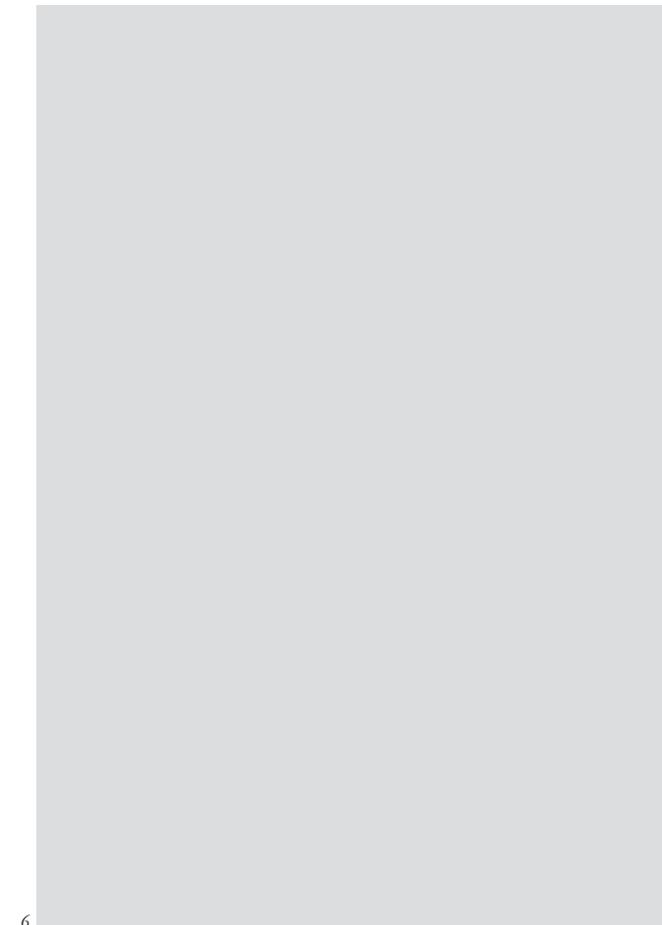
della Roma medievale e di uno dei rari interventi di vasta portata promossi da un pontefice nel Trecento, prima del rientro della Curia da Avignone.

Muovendo dalla reiterazione di simboli celebranti l'autorità pontificia e la famiglia del papa (tiare e stemmi araldici) e dall'anomala raffigurazione di Pietro stante davanti al trono e non seduto su di esso, Claudia Bolgia (2015, 381-388; Ead. 2016, 333-339) ha interpretato il mosaico di San Paolo come riaffermazione visuale da parte di Giovanni XXII della legittimità della propria carica, benché non più esercitata nella sede apostolica. Gli eventi del 1328, quando Ludovico il Bavaro depose il pontefice francese proclamando al suo posto il francescano Pietro da Corvara con il nome di Niccolò V e intronizzandolo a San Pietro, vengono proposti dalla Bolgia come possibile motivazione per le scelte compositive del mosaico ostiense, che con l'immagine di san Pietro connesso con il seggio ma non seduto su di esso, ribadirebbe la formula dell'«*ubi papa, ibi Roma*» e la regolarità della carica di Giovanni (Bolgia 2016, 337-338). Si tratta di una lettura certamente condivisibile, forse addirittura indipendentemente dal dettaglio figurativo dal quale prende le mosse, che, pur essendo stato già segnalato come anomalia (Gardner 1973b, 591; Hetherington 1979, 111-112), vi assume una portata probabilmente eccessiva: come Bolgia stessa sottolinea (2016, 335) appare d'altronde nella medesima posizione anche san Paolo e non sembra vi siano i margini nel disegno di Edimburgo per stabilire che la posa stante gli sia stata attribuita in un restauro successivo per analogia con la figura di Pietro. Resta il fatto che, con modalità simili ai cardinali Colonna nella facciata di Santa Maria Maggiore (→ 16e), Giovanni XXII si rende visibile a Roma attraverso la decorazione della facciata di una delle principali chiese della città; la strategia autocelebrativa di Giovanni XXII è espressa chiaramente con la marginalizzazione di Paolo, titolare della basilica, a favore di Giovanni Battista, che presenta il pontefice col suo stesso nome (De Rossi 1899; Gardner 1973b, 587). Rispetto ai più immediati precedenti di decorazioni di facciate romane, quelle dell'Aracoeli (→ 9c) e Santa Maria Maggiore (→ 16e), il mosaico di San Paolo rinuncia alla dimensione narrativa e sceglie il solo tema teofanico, ispirandosi forse alla versione duecentesca di San Pietro (Queijo, in *Corpus* V → 19), nella quale ai piedi della Vergine compariva il committente Gregorio IX (1227-1241).

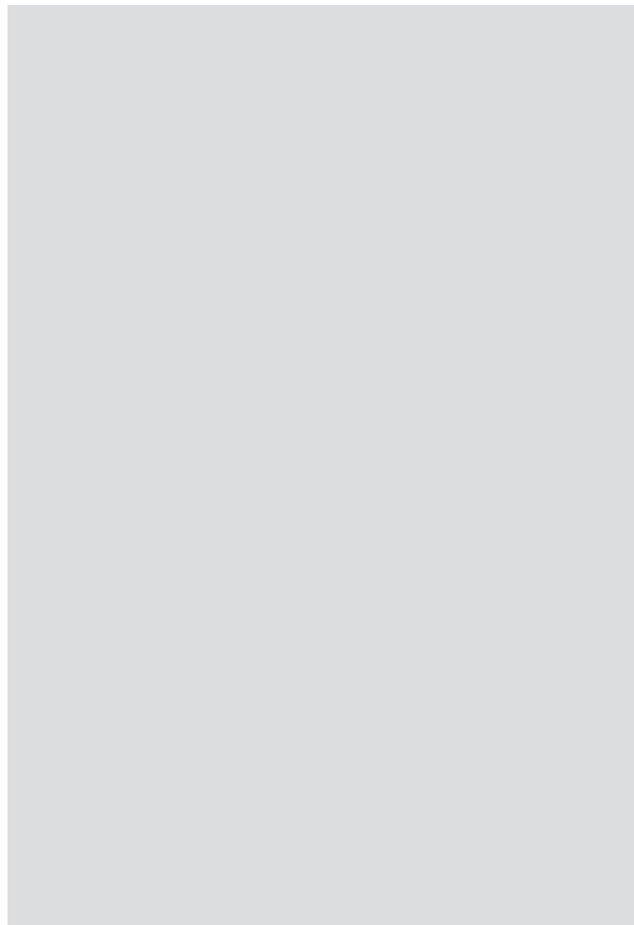
L'attribuzione dei mosaici della facciata ostiense a Cavallini gode della testimonianza di Ghiberti (Ghiberti-von Schlosler 1912, I, 39), ripresa da Vasari, Baldinucci e Titi (Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 106; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 7; Titi 1674-1763 [1987], I, 68) e accolta dagli studiosi moderni (Séroux D'Agincourt 1824-1835, VI, 34; De Rossi 1899, tav. LXI; Wilpert 1916, II, 627-630; Toesca 1927, 1018; Hermanin 1945, 317; Matthiae 1972, 139-142, per citarne solo alcuni) sostanzialmente per via dell'autorevolezza della fonte. La paternità cavalliniana è stata inoltre avvalorata attraverso il confronto delle copie note, in particolare l'affidabile disegno di Edimburgo, con opere attribuite al maestro o al suo *entourage* (Gardner 1973b, 588-591; Hetherington 1979, 112-113) e l'individuazione di porzioni del mosaico attuale recuperate dall'originale, come l'angelo reggiclipeo posto sul lato destro [5] (Sindona 1969, 90) e la figura della Vergine in trono [3] (Tomei 2000a, 142), quest'ultima per la verità assai meno convincente dell'angelo. Gandolfo (1988, 335), sostenuto da Romano (1992, 114), ha proposto invece che il mosaico ostiense vada attribuito al pittore 'Lello', formatosi nella bottega di Cavallini e protagonista accanto al maestro sulla scena napoletana-angioina, autore del mosaico con la *Vergine in trono con il Bambino tra i santi Gennaro e Restituta* della cappella di Santa Maria del Principio nella cattedrale di Napoli (1313) – del quale già Gardner (1973b, 588) aveva messo in relazione i paralleli compositivi con l'analogia immagine nel mosaico di San Paolo – e alla cui maniera non disdirebbe anche il frammento genuino con l'angelo. Benché questa ipotesi non sia stata sempre condivisa dalla critica, più disponibile a convalidare l'attribuzione



5



6



7

tradizionale a Cavallini (Tomei 2000a, 142; Leone de Castris 2013, 41, 65 nota 35), la raffigurazione della Madonna in trono con il Bambino di San Paolo difficilmente può essere dissociata dal mosaico napoletano e dal suo autore: a Santa Maria del Principio la posizione del Bambino e delle mani della Vergine, il pannello sulle sue gambe, la conformazione del trono fino al dettaglio del bocciolo – che nel mosaico romano vediamo sulla sommità del trono di san Paolo – il doppio cuscino con pendagli, corrispondono esattamente con quanto riprodotto nel disegno di Edimburgo. Vale la pena di sottolineare che anche il dettaglio prezioso della corona con un giro di stelle posta sul capo della Vergine costituisce una convalida alla relazione con ‘Lello’, poiché è assai simile nel mosaico di Santa Maria del Principio e non se ne conoscono altri esemplari a Roma e nella bottega cavalliniana. Anche la figura dell’angelo giustamente isolata come frammento autentico [5] mostra buoni punti di contatto con il mosaico napoletano, in particolare con i volti dei due santi posti di profilo. I dati a nostra disposizione inducono a ritenere che il cantiere della facciata di San Paolo, l’impresa più prestigiosa della Roma di quegli anni, sia stato affidato alla bottega legata al nome di Cavallini, nome la cui eco arriverà fino a Ghiberti, circa un secolo dopo. Forse ancora vi prese direttamente parte il maestro, verosimilmente piuttosto anziano verso il 1325, ma la presenza più nitidamente distinguibile è quella dell’autore del mosaico napoletano, l’unica altra personalità nota a essersi già cimentata con la tecnica del mosaico in un contesto importante e che in quegli anni lascia a Roma altre tracce del suo passaggio (→ 70; → 71; → 72), opere collaterali all’impegno nel grande cantiere di San Paolo.

L’indubbia paratatticità della composizione è stata considerata elemento di arcaismo (Frothingham 1885b, 353-356; Gardner 1973b, 591), spiegato alla luce di un discusso passo di Torrigio (1639, 153) nel quale si afferma che Cavallini «fece la facciata di Mosaico della Basilica di S. Paolo (cominciata da Innocentio III assignativi scudi 490, e finita da Gregorio IX)» e della conseguente possibilità che il mosaico trecentesco fosse soltanto un rinnovamento del precedente o che comunque si fosse adeguato alla sua impostazione. Hetherington (1979, 108-109, 111-112), seguito da Tomei (2000a, 141), ha però messo in evidenza una serie di contraddizioni e punti di debolezza nella testimonianza di Torrigio – primo fra tutti l’aver scritto poche righe innanzi che Cavallini aveva dipinto «a fresco» i santi Pietro e Paolo e i quattro evangelisti sempre sulla facciata della basilica ostiense – che la rendono poco affidabile; il *FECIT FIERI* nella iscrizione che sovrastava la figura di Giovanni XXII sembra comunque da riferire a un’impresa di nuova concezione. La convenzionalità della composizione ha una motivazione sufficiente nel vincolo costituito dallo spazio disponibile.

#### Interventi conservativi e restauri

1724-1730: restauro promosso da Benedetto XIII; «Esposto all’inclemenza delle stagioni molto avea sofferto dall’intemperie dell’aria e quasi tutta avea perduta la sua prima bellezza per essere in più luoghi guasto, e ormai vicino a perdersi. Ma non volle soffrire il Santo Pontefice Benedetto XIII che la Basilica restasse priva di questo pregievole ornato, e fecelo riattare conservando così le opere, e la memoria de suoi predecessori» (BAV, Vat. lat. 9023, f. 134r).

1826-1827: restauri eseguiti da Giacomo Raffaelli e dai mosaicisti della Reverenda Fabbrica di San Pietro, nell’ambito dei quali furono consolidate le parti del mosaico distaccate e ricostruite le porzioni mancanti (ASP, Basilica Ricostruzione, scaff. 6, palchetto C, busta 1825-1833, fasc. 2, fasc. 18, fasc. 12 f. 60; Uggeri 1827, 3-6).

1839: stacco del mosaico e parziale riutilizzo nella decorazione dell’arco absidale e della fronte interna al transetto dell’arco trionfale (ASP, Basilica Ricostruzione, scaff. 6, palchetto B, busta 1839-1840, fasc. 19).

#### Documentazione visiva

Alfonso Ciacconio, disegno acquarellato (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5407, f. 63r (Giovanni XXII); copia del Vat. lat. 5407, f. 63r, BAM, F 221 inf. 2, f. 21; Giovanni Maggi-Matthäus Greuter, incisione (1620 ca.), della serie *Le dieci basiliche del Giubileo*; Giovanni Battista Piranesi, incisione (1748-1761), *Veduta della Basilica di S. Paolo fuor delle mura, eretta da Costantino Magno*, in Wilton-Ely 1994, I, n. 171; disegno (seconda metà del XVII secolo), Edinburgh, National Gallery of Scotland, D1057; Jean Barbault, incisione, *Veduta della Basilica di S. Paolo fuori delle mura, eretta da Costantino Magno*, in Barbault 1763, tav. VI; Francesco Pannini-Francesco Barbazza, incisione (1775), Museo di Roma, riprodotta nella fotografia ICCD-GFN, N 1015; Giovanni Maria Cassini, incisione, in Cassini 1779, tav. 6; Andrea Alippi-Pietro Ruga, disegno, in Nicolai 1815, tav. V; Andrea Alippi-Carlo Ruspi-Giuseppe Mochetti, disegno, in Nicolai 1815, tav. VI; Pietro Ruga-Pietro Parboni, incisione, in Nibby 1818, tav. 58; Francesco Rinaldi, incisione (1824), in Parboni s.d. [1824 ca.], tav. 74; Giovanni Domenico Olivieri, incisione (1824), in Parboni s.d. [1824 ca.], tav. 75; disegno acquarellato (1825 ca.), BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18; Séroux D’Agincourt 1824-1835, VI, tav. XVIII.15; Gaetano Cottafavi, incisione (1838 ca.), in Nibby 1838-1941, III, tav. XXXV; Francesco Grandi, *Solenne consacrazione dell’altare, detto della Confessione, nella basilica di S. Paolo, fatta in questo giorno 5 di ottobre 1840*, disegno, in Moreschi 1840b, tav. s.n.; Giacomo Fontana, incisione, in Fontana 1870, tav. XVI; cromolitografia, in De Rossi 1899, tav. XLI; Wilpert 1916, II, fig. 292.

#### Fonti e descrizioni

ASV, Reg. vat. 78, f. 1v; Ghiberti-von Schlosser 1912, I, 39; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, II, 186; Panvinio (1560), BAV, Vat. lat. 6780, f. 45v; Ugonio 1588, 234r-v; Mancini 1625 ca. [1923], 65; Severano 1630, I, 397-398; Torrigio 1639, 153; *Bullarium Casinense* 1670, 279; Severano 1675, 397-398; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 167; Ginanni (1740-1758), BAV, Vat. lat. 9023, ff. 133r-134r; Furietti 1752, 97, 110; Titi 1674-1763 [1987], I, 38-39; Pier Luigi Galletti, *Manoscritti del diligentissimo Monsignor Galletti della congregazione Casinese e Vescovo in partibus di Cirene* (1722-1788), BAV, Vat. lat. 7953, parte I, ff. 13-14.

#### Bibliografia

Nicolai 1815, 20, 26-27, 309, 311; Nibby 1824, II, 415, 417; Séroux D’Agincourt 1824-1835, VI, 34; Nibby 1838-1841, III, 578; Moreschi 1840a, 104-105; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, I, 170-172; Fontana 1870, 14; Frothingham 1885b, 351-357; Clausse 1893, II, 317-321; De Rossi 1899, tav. XLI; Wilpert 1916, II, 627-630; Van Marle 1921, 232; Busuiuceanu 1925, 375; Van Marle 1923-1928, I, 507; Toesca 1927, 1018; Mann 1928, 135-137; *La basilica di S. Paolo* 1933, 76-78; Schuster 1934, 153-155; Hermanin 1945, 317; Boccolini 1954, nn. 67, 95; Sindona 1958, 14, 42; Toesca 1959, 5; Waetzoldt 1964, 55; Matthiae 1966a [1988], 185, 196; Matthiae 1967, I, 379-380; Oakeshott 1967, 234; Andrews 1968, I, 143; Sindona 1969, 90; Matthiae 1972, 10, 13, 39, 139-142; Gardner 1973b, 587-591; Sindona 1975, 127 nota 91; Hetherington 1979, 107-116, 153-154; Boskovits 1983, 311; Leone de Castris 1986, 239, 245; Gandolfo 1988, 335, 362; Tomei 1988, 69; Romano 1992, 114, 174, 278; Parronchi 1994, 15-17; Tomei 1996a, 42-43; Warwick 1996, 248; Harding 1997, 24-25; Tomei 2000, 14-15, 20, 141-142; Groblewski 2001, 242, 285; Docchi 2006, 84, 138, 140, 145, 158, 200; Piazza 2010, 133; Branchetti 2011, 81, 90-91, 122-124; Bonardi 2012, 188-191; Filippi-Docci 2012; Pallottino 2012; Leone de Castris 2013, 41, 65 nota 35, 185 nota 34; Schmitz 2013, 230-233; Bolgia 2015, 381-388; Bolgia 2016, 333-339.

Daniela Sgherri

## 74. LA FLAGELLAZIONE DI SAN SILVESTRO IN CAPITALE

Dipinto murale staccato, cm 182 × 160

Terzo-quarto decennio del XIV secolo

Al centro della composizione, il Cristo, vestito del solo perizoma trasparente, ha le mani legate da un laccio a un'esile colonna di marmo bianco con capitello corinzio [1]. Inclina il capo e lo sguardo verso il basso, la sua espressione non tradisce dolore; sulla capigliatura bionda si distingue una corona di spine verde. Ai lati della colonna, due figure acefale sollevano le braccia dietro la schiena per colpirlo. I fustigatori indossano calzari color marrone e morbide vesti allacciate in vita, gialla per il personaggio a destra e verde per quello a sinistra; tra le mani di quest'ultimo si distingue bene il lungo *flagellum*. Fa da sfondo un'architettura rosata, animata solo nella parte superiore da una fila di arcate, tre finestre rettangolari e due loggette che sovrastano altre piccole finestre; il fondale architettonico è parte di una sorta di scatola prospettica entro la quale si svolge la scena, delimitata da uno spesso bordo bianco, modanato nella parte superiore, ed evidenziata dal blu del fondo. L'affresco è stato reseccato nella parte inferiore – sono infatti tagliati i piedi del Cristo e del fustigatore a destra – e presenta una vasta lacuna sul lato sinistro.

### Note critiche

Il dipinto è attualmente fissato su una parete del vano con la scala che collega la chiesa di San Silvestro in Capite agli ambienti monastici soprastanti; ad esso si accede dalla sacrestia dell'edificio, incuneata tra il braccio sinistro del transetto e l'abside. Nella bibliografia novecentesca è stabilmente segnalato nella sacrestia (Hermanin 1904, II, 515; Gaynor-Toesca 1963, 114; *Guide rionali. Colonna III* 1980, 26), dove ancora si trovava nel 1998, quando è stato oggetto di restauro (*Int. cons.*); forse a

conclusione dell'intervento fu collocato dove è ancora oggi e dove fu visto con ogni probabilità da Kane (2005, 104), che descrive nel vano scala «alcuni grossi frammenti distaccati dalle pareti del convento preesistente». L'affresco con la *Flagellazione* fu infatti rinvenuto nel 1876 nel monastero di clarisse annesso alla chiesa di San Silvestro – espropriato a partire dal 1871 in seguito alle leggi postunitarie sulla soppressione degli ordini religiosi e convertito in Direzione Centrale delle Poste – insieme a una *Crocifissione* tardo duecentesca ora conservata presso l'ufficio del rettore, posto a destra rispetto all'ingresso della chiesa (Romano, in *Corpus V* → 69), e una *Madonna del Latte* quattrocentesca, anch'essa ora collocata nell'ambiente con la scala. La documentazione del Ministero dei Lavori Pubblici già citata nel precedente volume (*ibid.*), affiancata da una serie parallela della Direzione Antichità e Belle Arti (ACS, AA.BB.AA., I versamento, 1860-1890, b. 577, fasc. 938), descrive come i dipinti fossero stati valutati di «un'epoca assai infelice per l'arte» e che l'intenzione della maggior parte dei soggetti coinvolti nella vicenda – tra i quali spicca il nome Cavalcaselle – sarebbe stata di distruggere quelle opere di nessun valore, ma che, per evitare polemiche avendo il ritrovamento già ottenuto pubblica eco e qualche apprezzamento, si fosse optato per la conservazione e lo stacco dei dipinti, che risulta già avvenuto il 2 dicembre del 1876. La *Crocifissione* e la *Madonna del Latte* furono rinvenuti nel «coro superiore» del monastero – riservato alle monache e retrostante l'abside della chiesa – mentre secondo quanto riportato nel Processo Verbale del 28 ottobre 1878, relativo alla consegna al rettore della chiesa di San Silvestro dei tre dipinti da parte dell'ingegnere del Genio Civile responsabile delle operazioni, il dipinto con la *Flagellazione* fu «trovato nella stanza soprastante alla terza cappella a destra di chi entra nella chiesa per metà sepolto al di sotto del pavimento della stanza predetta». Come dimostra la planimetria realizzata nel 1518 da Antonio del Tanghero (cfr. Gaynor-Toesca 1963, fig. 5), prima della radicale campagna di rinnovamento della chiesa di San Silvestro promossa alla fine del '500 dal cardinale Dietrichstein e diretta da Carlo Maderno, quella che nel tardo Ottocento sarà la terza cappella a destra faceva parte del grande ambiente rettangolare della cappella Colonna, che occupava all'incirca metà navata. Eretta probabilmente in seguito al lascito testamentario del cappellano papale Pietro Colonna, datato al 1290, la cappella fu demolita intorno al 1595 e ricostruita più piccola nella testata del transetto destro; essa fu per secoli la manifestazione del patronato pressoché esclusivo svolto dalla famiglia Colonna sulla chiesa di San Silvestro, affidata nel 1285 alla comunità di monache sorta intorno alla 'beata' Margherita Colonna, sorella dei cardinali Giacomo e Giovanni, deceduta a Palestrina nel 1280 (*ibid.*, 26, 37, 40-47). Considerando che i muri della chiesa medievale probabilmente superavano il tetto della chiesa posteriore (*ibid.*, 36) e che il dipinto con la *Flagellazione* fu rinvenuto «per metà sepolto al di sotto del pavimento», si può formulare l'ipotesi che esso facesse originariamente parte della decorazione della cappella Colonna, dalla quale provengono quasi certamente anche gli stemmi trecenteschi della famiglia murati nel transetto dell'edificio attuale (Cirulli 2011, 819). Il soggetto d'altronde ben si addice a una simile collocazione: oltre che al nome del casato, richiamato dal fusto di colonna in primo piano nella scena, esso rimandava all'impresa svolta dal primo cardinale della famiglia, Giovanni, che nel 1223 aveva condotto a Roma da Costantinopoli la reliquia della colonna della flagellazione, donandola alla chiesa di Santa Prassede della quale era titolare (Romano 2006a, 294).

Le poche datazioni avanzate per il frammento lo collocano a partire dalla metà del XIV secolo. Hermanin (1904, II, 516; Id. 1945, 344) ne ha proposto l'attribuzione all'ambito senese, mentre Van Marle (1923-1938, V, 364) lo ha accostato a quello umbro: per entrambi il nesso più prossimo è con i dipinti medio trecenteschi del Sacro Speco a Subiaco; Gaynor-Toesca (1963, 114) e Pietrangeli (*Guide rionali. Colonna III* 1980, 26) lo danno invece al XIV-XV secolo senza ulteriori indicazioni. L'elemento forse più caratterizzante del dipinto, il caseggiato di colore rosato con archetti e finestre nel quale è inserita la scena, trova però il più diretto riferimento in alcuni degli edifici dei paesaggi urbani che fanno da sfondo alle *Storie di san Benedetto* dalla chiesa di Sant'Agnesa fuori le mura (→ 71) – ad esempio, nelle scene del *Monaco e il dragone* (inv. 469) e della *Morte di san Benedetto* (inv. 471). L'affresco staccato di San Silvestro è frutto dello stesso clima dell'intervento di 'Lello' a Sant'Agnesa: se vi è un legame con Subiaco, è con la stagione precedente rispetto a quella indicata da Hermanin e Van Marle, la stagione di *Conxolus*; i riferimenti principali sono la pittura cavalliniana e assisiata, nello sviluppo che esse subiscono tra Roma e Napoli nel primo trentennio del Trecento. I panneggi delle vesti dei due flagellatori sono ancora paragonabili a quelli delle scene di Santa Cecilia in Trastevere (→ 12): morbidi, evidenziati da una linea scura di contorno e da rialzi bianchi sulle parti in luce; le loro pose, classiche e pausate, non combaciano con quelle scorciate e inquiete della *Flagellazione* sublacense. Il volto di Cristo, l'unico conservato e in parte lacunoso, non sembra lontano dai profili dei personaggi delle scene benedettine di Sant'Agnesa, anche se la sua posa è più manierata; qualche riscontro, specie per l'architettura, anche con la cappella Brancaccio di San Domenico Maggiore a Napoli. Una datazione nel terzo-quarto decennio del Trecento appare come più probabile.

Rispetto alle architetture assisiati, penso al dittico con le *Storie di Isacco*, di San Domenico e di Sant'Agnesa, il pannello di San Silvestro presenta una prospettiva centrale e frontale, che non consente la visione dei prospetti laterali esterni e isola le figure all'interno dell'edificio che le accoglie; questa semplificazione è forse da mettere in relazione con la natura di episodio isolato che riteniamo più probabile per il dipinto. Dal punto di vista compositivo, questa raffigurazione altrimenti sconosciuta alla pittura romana due e trecentesca è più vicina alle *Flagellazioni* che compaiono su singole tavolette – magari affrontate alla scena della *Crocifissione* o in brevi *Storie della Passione* – che a quelle

inserite nel flusso narrativo dei veri cicli monumentali, dove compare generalmente almeno Pilato ma che spesso si popolano di altri personaggi e dove le architetture sono assai più articolate, la colonna del martirio regge veri soffitti. Nessuno dei documenti noti consente d'altronde di ipotizzare che essa fosse inserita in un ciclo, del quale sarebbe sopravvissuto un solo pezzo: ciò conferma sia pure indirettamente l'originaria collocazione nella cappella Colonna.

### Interventi conservativi e restauri

1876-1878: ritrovamento del dipinto nel corso dei lavori di adattamento dell'edificio del convento a Posta Centrale da parte del Genio Civile; stacco e deposito nella chiesa di San Silvestro (ACS, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 33; ACS, AA.BB.AA., I versamento, 1860-1890, b. 577, fasc. 938). 1998: SBAS-Roma, restauro diretto da Angela Negro, eseguito da P. Azzaretti. Rinvenuto in cattivo stato di conservazione il supporto sul quale era stato inserito il dipinto dopo lo stacco ottocentesco, si è proceduto al distacco dell'intonaco dalla tela e all'applicazione su un nuovo supporto con Aerolam, strato di sughero e telaio in alluminio anodizzato. Gli strati preparatori del dipinto risultarono in discreto stato di conservazione, la pellicola pittorica molto abrasa e la cromia alterata da polvere e strati di nerofumo. È stata effettuata la pulitura, che ha rimosso lo sporco e ritocchi precedenti; sono state rimosse vecchie stuccature e eseguite le nuove con malta di calce e pozzolana; la reintegrazione pittorica è stata realizzata ad acquarello.

### Fonti e descrizioni

ACS, Ministero dei Lavori Pubblici, Roma Capitale, b. 33; ACS, AA.BB.AA., I versamento, 1860-1890, b. 577, fasc. 938.

### Bibliografia

Armellini 1891, 299; Federici 1899, 229-230; Hermanin 1904, II, 515-516; Van Marle 1923-1938, V, 364; Mahn 1937, 217 nota 1; Hermanin 1945, 344; Gaynor-Toesca 1963, 114; *Guide rionali. Colonna III* 1980, 26; Gandolfo 1988, 352; Cirulli 2005, 85; Kane 2005, 104.

Daniela Sgberri

## 75. LA TRINITÀ DA SAN SALVATORE ‘DELLE TRE IMMAGINI’

Dipinto murale staccato, cm 181 × 155  
Roma, Museo di Roma, inv. MR 18265

Quarto decennio del XIV secolo

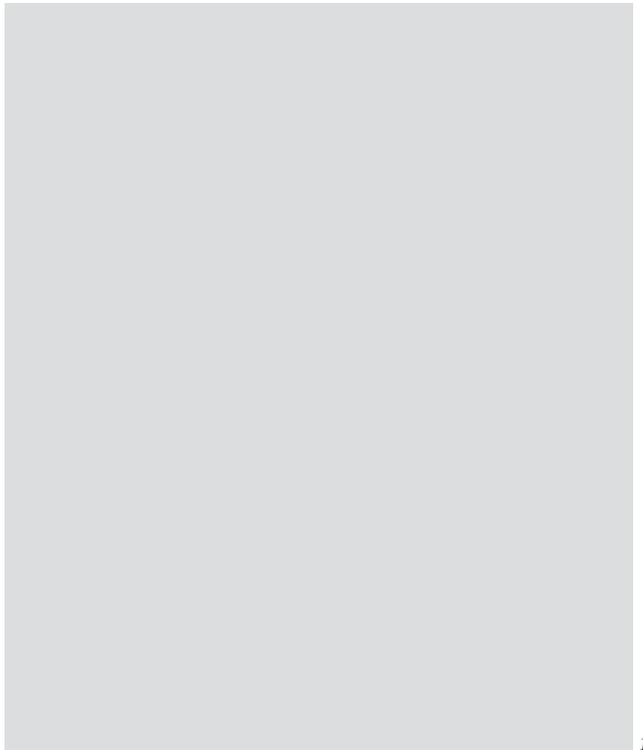
L'affresco, di dimensioni considerevoli, raffigura le tre persone della Trinità su un trono ligneo [1]. Le tre figure, perfettamente frontali, hanno le medesime sembianze, giovanili ma austere, e capelli castani, con ciocche bionde; indossano una veste marrone e il manto blu poggiato sulle spalle, schiarito e movimentato da rialzi azzurro-grigi. Il Padre siede sul trono e solleva le braccia, formando uno spazio circolare che racchiude i soli busti del Figlio e dello Spirito Santo. I volti di questi ultimi hanno dimensioni uguali tra loro e inferiori rispetto a quello del Padre; le aureole a pastiglia, leggermente rilevate rispetto al fondo, sono tutte crucisignate e decorate con incisioni e punzonature profonde: quella del Padre presenta motivi circolari con rombi all'interno, quelle del Figlio e dello Spirito Santo soltanto i motivi circolari. Il trono ligneo è definito da linee marrone che simulano modanature; non ha braccioli ma due alte sponde laterali ricurve, che terminano con un montante decorato da rombi e incurvato alla sommità. La parte frontale della seduta è decorata da finti intarsi cosmateschi con stelle a sei punte. Sul lato sinistro, in alto, si conserva parzialmente una cornice obliqua, con una fascia gialla e tracce di una seconda fascia rossa.

### Note critiche

L'affresco è stato donato ai Musei Comunali di Roma nel 1952 dal senatore romano Raffaele Bastianelli (ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, 1920-1953, b. 288, fasc. 7, in Strinati 2003b, 39 nota 5); inserito nelle raccolte del Museo di Roma di Palazzo Braschi, non sono note sue collocazioni diverse dall'attuale, i depositi del museo. Le ulteriori notizie certe che lo riguardano si limitano ai restauri svolti nel 1975 e nel 2003 (*Int. cons.*) e all'esposizione nella mostra *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini* presso i Musei Capitolini nell'anno successivo (Strinati 2004b, 27-29; Strinati 2004c, 86-87; Tartuferi 2004b, 46).

La presenza, sul lato sinistro in alto, di una cornice obliqua con una fascia gialla e una rossa consente di ipotizzare l'originaria terminazione triangolare del dipinto, parzialmente conservata dal frammento. Ne è stata di conseguenza proposta la provenienza da una nicchia (Strinati 2003b, 34) o più precisamente da un'edicola a doppio spiovente, collocata all'interno o all'esterno di una chiesa (Bolgia 2012b, 92). L'impianto prospettico – centrale, con un punto di vista leggermente ribassato e la figura del Padre di dimensioni maggiori delle altre due – fa pensare a un dipinto collocato in alto (Strinati 2003b, 35).

Secondo una circostanziata ricostruzione recentemente formulata da Claudia Bolgia (2012b, 92-98), il dipinto potrebbe provenire da una chiesa non più esistente, dedicata al Salvatore e collocata nel rione Monti, in prossimità dell'area ora occupata da piazza della Suburra; ricordata costantemente dalle fonti – a partire dal *Liber Censuum* di Cencio Camerario (1192) – con la denominazione di San Salvatore delle Tre Immagini, la chiesa fu ceduta alla metà del Seicento ai frati del vicino monastero di San Francesco di Paola, che la ridussero a un piccolo oratorio dedicato a San Francesco (Hülßen 1927, 12, 441-442). Due brevi descrizioni primo secentesche della chiesa di San Salvatore (Felini 1615, 181; Panciroli 1625, 208) ricordano che in precedenza vi erano dipinte tre immagini tanto simili da sembrare la stessa; Panciroli le connette esplicitamente con una raffigurazione della Trinità e aggiunge che l'edificio era stato in parte abbattuto per costruire la salita in direzione di San Pietro in Vincoli. Considerato anche che l'appellativo *de tribus imaginibus*, nelle sue varie declinazioni, non è attribuito



a nessun'altra chiesa romana citata nei cataloghi medievali e moderni, l'individuazione della chiesa della Suburra come possibile sede del dipinto staccato di Palazzo Braschi appare quantomeno plausibile. La prima demolizione menzionata da Panciroli fu forse all'origine dello stacco dell'affresco, mentre la definitiva distruzione dell'oratorio francescano alla fine dell'Ottocento per l'apertura di via Cavour potrebbe averlo avviato alla collezione privata. L'attestazione, fin dalla fine del XII secolo, dell'appellativo *'Trium Ymaginum'* in riferimento alla chiesa di San Salvatore apre il campo all'ipotesi che il dipinto trecentesco abbia sostituito un'immagine più antica già presente in essa, forse in occasione dell'istituzione della festa della Santa Trinità da parte di Giovanni XXII nel 1334 (Bolgia 2012b, 97), ipotesi compatibile con i caratteri stilistici del frammento.

La provenienza dalla chiesa di San Salvatore delle Tre Immagini secondo Bolgia (*ibid.*) spiegherebbe anche l'anomala versione della Trinità offerta dal dipinto di Palazzo Braschi, raffigurante appunto tre immagini, identiche, del Salvatore come è nella sua intitolazione. Benché variante rara dell'iconografia trinitaria – già di per sé non comune in epoca medievale, soprattutto in ambito monumentale – la rappresentazione antropomorfa con tre figure identiche, volta a sottolineare la dogmatica consustanzialità tra le tre Persone, prevede in realtà nella maggior parte dei casi l'identificazione di esse con Cristo (D'Achille 1991b, 62-65). L'unicità va piuttosto individuata nella verticalità della composizione, che, insieme al movimento circolare impresso al manto del Padre nel quale sono accolte le altre due figure, sembra volerne sottolineare l'unità. La scelta dell'impostazione verticale poté ad ogni modo più semplicemente derivare da un

vincolo di spazio, al quale l'anonimo pittore avrebbe ovviato creando una composizione inedita e di notevole impatto visivo. Non convince infine la catalogazione di Iacobone (1997, 233) del dipinto all'interno della tipologia detta *Paternitas*: esso non ottempera infatti alla caratteristica principale della categoria, e cioè la raffigurazione del Padre come *Antiquus Dierum*, insita del nome stesso.

Sia Hermanin (1942, 312) che lo aveva rinvenuto nella collezione Bastianelli, che Pietrangeli (1971, 35) attribuivano l'affresco a un maestro di estrazione cavalliniana, datandolo alla fine del Duecento; così anche Iacobone (1997, 427). Una più ampia analisi è stata condotta da Strinati (2003b; 2004c). Partendo dall'evidente distanza tra le modalità esecutive di Cavallini e quelle – semplificate e irrigidite sotto il profilo sia materico che dell'espressività – del dipinto con la Trinità, Strinati propone una serie di confronti con pitture, prevalentemente di cultura cavalliniana, scalate nei primi decenni del Trecento – fra i quali i più calzanti appaiono quelli con la *Testa del Redentore* di Palazzo Venezia (→ 44), con il santo al centro del pannello in controfacciata della navata destra dei Santi Quattro Coronati (→ 78) e con il volto di Cristo, lacunoso e ridipinto, rinvenuto nel 2002 a San Pietro in Vincoli (→ lista 12) – che lo conducono a posticiparne la datazione entro la metà del XIV secolo. Altri contatti si possono istituire con il pannello con santi proveniente da Sant'Agnese (→ 79), anch'esso purtroppo di non facile datazione. In sostanza, nessun elemento obbliga a scendere di molto nel secolo per situare il dipinto, così che i primi decenni del Trecento ne appaiono momento di riferimento probabile, da contenere probabilmente entro gli anni '30 del secolo.

### Interventi conservativi e restauri

1975: restauro eseguito presso il Museo di Roma da Giulio Vito Poggiali nel quale è stato eliminato il supporto sul quale si trovava il dipinto al momento dell'acquisizione da parte dei Musei Comunali, che seguiva perfettamente il profilo del frammento. Il supporto fu sostituito con quello attuale in cadorite; fu inoltre eseguita una pulitura dell'affresco e la reintegrazione pittorica (Museo di Roma, Archivio Restauri, Scheda di restauro conservativo).

febbraio-settembre 2003: Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, Museo di Roma, Laboratorio di restauro dei dipinti mobili, funzionario responsabile Maria Elisa Tittoni,

Impresa Zétema Progetto Cultura s.r.l., restauratore Simona Nisi. La tecnica esecutiva del dipinto è la pittura a calce, con parti finite a tempera; l'allineamento tra le figure è stato ottenuto tramite battitura di filo; le aureole e le decorazioni sono realizzate tramite incisione diretta, le dorature a mordente, con lamina di argento o stagno in seguito ossidata. Il supporto originale presentava uno schiacciamento della superficie e fessurazioni lungo l'intera superficie, in particolare in prossimità delle figure. Negli strati preparatori e pittorici del dipinto furono rilevati distacchi, sollevamenti della pellicola pittorica, abrasioni, lacune, efflorescenze saline, alterazioni cromatiche e depositi superficiali. L'intervento di restauro ha previsto la riadesione degli strati staccati, l'estrazione dei sali, la pulitura, la rimozione dei depositi incoerenti, delle precedenti stuccature e delle ridipinture, l'esecuzione di nuove stuccature e la reintegrazione pittorica ad acquarello. Tra le indagini preliminari è stato effettuato uno studio petrografico che ha rivelato che la carica con la quale è stato realizzato l'intonaco è costituita da una sabbia alluvionale che non si riscontra a Roma e nelle aree limitrofe ed è invece reperibile verso Nord-Est, in area umbra (Museo di Roma, Archivio Restauri, Scheda di restauro conservativo).

### Documentazione visiva

Fotografia (1952), Museo di Roma, Archivio Fotografico, documenta il dipinto nello stato in cui si trovava al momento dell'acquisizione da parte dei Musei Comunali.

### Fonti e descrizioni

Felini 1615, 181; Panciroli 1625, 208; ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, 1920-1953, b. 288, fasc. 7, in Strinati 2003b, 39 nota 5.

### Bibliografia

Hermanin 1942, 312-314; *Mostra delle novità* 1954, 7; Pietrangeli 1971, 35; Iacobone 1997, 233, 427; Strinati 2003b; Strinati 2004b, 27-29; Strinati 2004c, 86-87; Tartuferi 2004b, 46; Betti 2011, 244-246; Bolgia 2012b; Bolgia 2015, 393.

Daniela Sgherri

## 76. LA CROCIFISSIONE NEL MUSEO DI SANTA CROCE IN GERUSALEMME

Dipinto murale staccato, cm 228 × 135

Quarto decennio del XIV secolo

L'affresco [1] è delimitato sui lati destro e sinistro da una doppia cornice: bianca con un motivo a fogliette rosse la più esterna, verde l'interna; le estremità superiore e inferiore sono perdute. Sul fondo blu cupo si staglia la croce alta e sottile, di legno chiaro. Il corpo del Cristo morto, cinto ai fianchi da un tessuto semitrasparente, è di dimensioni inferiori rispetto alle sottostanti figure di dolenti; mostra all'altezza del petto il segno scuro orizzontale della ferita al costato, mentre dal chiodo che trafigge il piede sgorga un rivolo di sangue che scende lungo la croce, fino al teschio posto alla base. Sotto le braccia del Cristo sono due angeli in volo, con vesti rosate e il volto atteggiato in espressioni di stupore e dolore; altri due angeli erano forse sopra il braccio orizzontale della croce. In primo piano, a sinistra, la Vergine è avvolta in un manto rosso. Poggia il capo sulla spalla destra, distogliendo lo sguardo dalla croce e stringendosi il braccio sinistro con una mano, l'unica visibile; ha gli occhi chiusi e la bocca leggermente aperta, dal manto sfuggono ciocche della capigliatura bionda. San Giovanni, a destra, volge lo sguardo in alto, verso il crocifisso; indossa un abito blu e un ampio manto rosato, del quale raccoglie un lembo con la mano

sinistra, mentre la destra è posata sul petto. Le aureole, rilevate con larghe e grossolane incisioni sull'intonaco, sono dipinte di giallo; quella del Cristo è scandita da una croce verde.

### Note critiche

Il dipinto si trovava originariamente sull'altare della cappella del Crocifisso, collocata all'estremità sinistra del portico medievale della basilica di Santa Croce e inglobata nell'atrio ellittico realizzato nell'ambito dei lavori promossi da Benedetto XIV (1740-1753) (Ortolani 1924, 28, 70; Cavallaro 2009, 17-19). Pubblicandolo nel 1924, Ortolani lo mostrava entro un'intelaiatura di marmi attribuibile al restauro settecentesco della cappella, di dimensioni corrispondenti alle attuali e già resecatto nelle parti superiore e inferiore; lamentava lo stato di completo abbandono dell'ambiente e pessimo del dipinto. Da Buchowiecki (1967, 614) sappiamo inoltre che esso si trovava nella parete antistante l'ingresso posto a lato del portale centrale della basilica. L'affresco è stato staccato a cura dell'allora Soprintendenza alle Gallerie di Roma e del Lazio nel 1968 (*Int. cons.*); nel 1992-1993 si trovava in una stanza posta al pianterreno del convento di Santa Croce e attigua alla chiesa (Romano 1992, 397), nucleo originario dell'attuale Museo della Basilica di Santa Croce, inaugurato nel 1999. In vista del nuovo allestimento espositivo è stato nuovamente restaurato presso l'Istituto Centrale del Restauro tra il novembre del 1993 e il maggio del 1994 (*Int. cons.*) ed è oggi collocato nella sala che si apre sul lato destro del lungo corridoio che ospita i dipinti staccati dal sottotetto.

La leggibilità del dipinto è pesantemente compromessa da rifacimenti e perdite dei materiali pittorici: il trattamento del fondo, della croce e delle vesti della Vergine e san Giovanni si presenta notevolmente alterato soprattutto nella porzione centrale dell'opera, con una cesura evidente all'altezza del braccio che regge la veste dell'Evangelista e una seconda meno nettamente distinguibile al centro dei volti e delle aureole dei due personaggi; il confronto tra la fotografia pubblicata da Ortolani (1924, 71) e lo stato del dipinto successivo allo stacco dimostra come sia stata ampliata e innalzata la spalla della Vergine, dietro la quale nell'immagine più antica si distingue una porzione maggiore dell'aureola; anche la figura di Giovanni mostrava un profilo più armonioso lungo il lato sinistro e quantomeno sospetto appare il disegno molto grossolano delle mani e delle vesti degli angeli. I tratti neri sugli occhi e sulle labbra che accentuano l'espressione di dolore della Vergine sono stati forse ripresi e caricati.

Le poche datazioni ricevute dal dipinto lo inquadrano nell'ultimo quarto del Trecento, nell'ambito della scuola giottesca e della tradizione fiorentina (*ibid.*, 70) o di un maestro romano che rivela l'influenza della cultura toscana e giovannettiana (Romano 1992, 399). Proposte così avanzate all'interno del secolo potrebbero essere connesse alla notizia del parziale restauro della chiesa nel 1370 da parte di Urbano V (1362-1370), circa il quale però non ci sono informazioni precise e che riguardò probabilmente il campanile, l'aggiunta di bifore nel transetto e l'avvio della costruzione del chiostro (Varagnoli 1995, 23-24; Cavallaro 2009, 17). Il solo Buchowiecki (1967, 608, 614) riporta la notizia che la cappella del Crocifisso sarebbe stata edificata in quella circostanza e assegna di conseguenza la stessa datazione al dipinto ora presso il Museo della basilica. L'affresco con la *Crocifissione* si configura comunque come episodio isolato, di modesta entità e onere, e non dovette richiedere la concomitanza con campagne di restauro; anche il tema scelto, nella chiesa

fondata per contenere le reliquie della Vera Croce, non necessita di particolari giustificazioni né offre spunti per la datazione. Contrariamente alle precedenti opinioni, consideriamo che i tratti stilistici dell'affresco siano meglio comprensibili se legati alla cultura pittorica sì toscana, ma secondo i modi di Pietro Lorenzetti, del quale il dipinto sembra conoscere le *Crocifissioni* del terzo e quarto decennio del Trecento – quelle su tavola del Fogg Art Museum di Cambridge e della Pinacoteca Nazionale di Siena e l'affresco staccato nella chiesa di San Francesco a Siena del 1336 (Volpe 1989, 90, 126-132) – anche per l'impianto con la croce alta sopra Maria e Giovanni e il corpo piccolo ed esile di Cristo. Il dettaglio dell'unica mano della Vergine che spunta dal manto e si stringe attorno al corpo indicando allo stesso tempo il figlio richiama la frammentaria *Madonna piangente* di Ugolino di Nerio (Siena, Pinacoteca Nazionale), confermando il riferimento senese e all'ambito di Pietro Lorenzetti; la *Crocifissione* romana non può che attestarsi in un momento successivo, sullo scorcio del quarto decennio del Trecento. Qualora trovasse riscontro la notizia della costruzione della cappella nel 1370, ci troveremo di fronte a una ripresa tarda di modalità stilistiche già affermate in Toscana entro gli anni '40 del secolo.

### Interventi conservativi e restauri

1968: stacco eseguito da Carlo Giantomassi a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Roma e Lazio, sotto la direzione di Luisa Mortari.

novembre 1993-maggio 1994: restauro a cura dell'Istituto Centrale del Restauro, sotto la direzione di Daila Radeglia (Radeglia 1997, 137; ICR, OA 475). Il dipinto si è rivelato ancora ben adeso al supporto degli anni '60, del quale pertanto non è stata necessaria la sostituzione; sono state eliminate delle stuccature che debordavano sull'originale ed effettuati consolidamenti marginali lungo i bordi. La superficie pittorica presentava notevoli sbiancamenti, provocati da sali e dalla presenza di fissativi e colle applicati in precedenti restauri. È stata pertanto effettuata una complessa pulitura con resine a scambio ionico e bisturi.

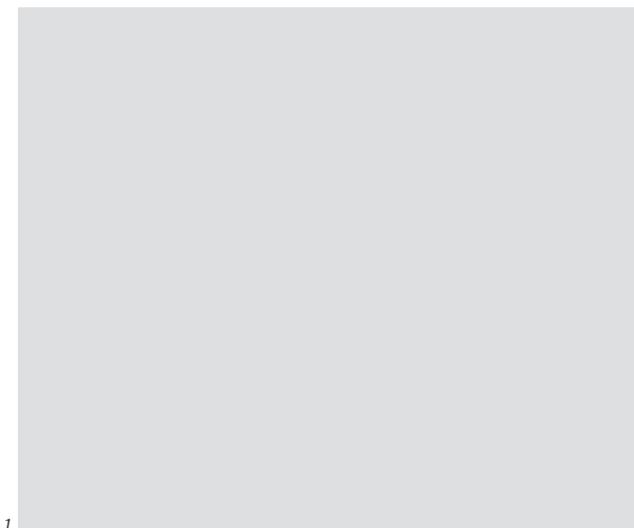
### Bibliografia

Ortolani 1924, 70; Buchowiecki 1967, 614; Romano 1992, 397-399; Radeglia 1997, 137; Larcinese 2008d, 110; Cavallaro 2009, 17.

Daniela Sgherri

## 77. IL PANNELLO CON IL CRISTO IN TRONO NEL CILINDRO ABSIDALE DI SANTA PASSERA

Secondo quarto del XIV secolo



Il Cristo appare in trono e benedicente, affiancato dai santi Ciro e Giovanni Evangelista [1]. Accanto a san Ciro, è oggi scomparsa la figura della committente testimoniata dall'acquarello di Antonio Eclissi (1630-1644 ca.), WRL, 9220 (→ 33, [4])

### Note critiche

Abbiamo staccato dalla scheda precedente (→ 33) cui rimandiamo per tutte le informazioni, il pannello con il *Cristo in trono*, giudicando che il ritocco realizzato durante il Trecento abbia di fatto cambiato in modo radicale il dato stilistico del dipinto, che si avvicina ad episodi di pittura romana quali il pannello dei Santi Quattro Coronati (→ 78). La decisione di ridipingere il pannello fu probabilmente dovuta alla volontà della committente, che l'acquarello di Windsor (→ 33, [4]) testimonia inginocchiata accanto a san Ciro: una testimonianza dell'imporsi di una nuova mentalità da parte della committenza, e di un diverso uso dello spazio liturgico, messo a disposizione di privati che intervengono su singole parcelle della superficie pittorica. La figura fu probabilmente dipinta a secco, così da sparire poi in epoca imprecisata.

*Interventi conservativi e restauri* (→ 33)

*Fonti e descrizioni* (→ 33)

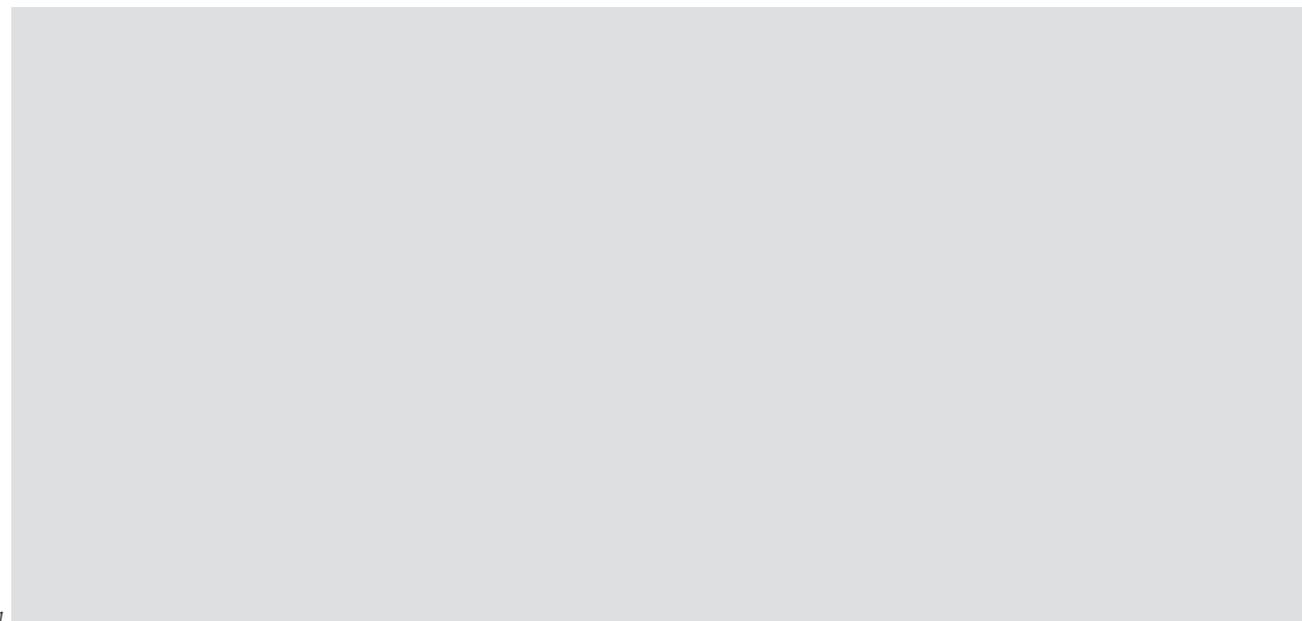
*Documentazione visiva*

Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1630-1644 ca.), WRL, 9220.

*Bibliografia* (→ 33)

Ilaria Molteni

Quarto decennio del XIV secolo



Lungo la parete destra della chiesa [1] e sul tratto della controfacciata che ricade nello spazio della navata [2] si sviluppa una serie di riquadri unificati da un sistema di cornici con un'intelaiatura rossa più esterna, una fascia bianca con foglioline rosse, una fascia blu con foglioline scure e una cornice ocra con un sottile bordo bianco; nella controfacciata alla cornice ocra se ne accosta una ulteriore verde. Lo sfondo è suddiviso in due zone da una sottile linea bianca, blu la superiore e verde l'inferiore. La controfacciata ospita un solo pannello, in gran parte lacunoso, nel quale è raffigurato un santo canuto su un ampio trono marmoreo – è visibile un bracciolo, le decorazioni a bocciole sui montanti e un tessuto purpureo con decorazioni a cerchi e rombi che fa da schienale – affiancato da due giovani sante coronate, quella a sinistra con la ruota che la identifica come Caterina d'Alessandria. Proseguendo sulla parete, da destra verso sinistra, san Pietro, con capelli e barba bianchi, benedice con una mano e con l'altra regge un libro e un laccio dal quale pendono due chiavi; segue un pannello con l'*Imago pietatis*, nel quale Cristo, con il corpo martoriato da ferite, è affiancato da due angeli che distendono davanti a lui il sudario, decorato con motivi vegetali (*Ischr.* 4); infine san Paolo con il volume chiuso e la spada (*Ischr.* 3). I due santi accostati nel pannello successivo sono Bartolomeo (*Ischr.* 2) – che regge tra le mani il coltello col quale fu scuoiato, ha poggiata sulle spalle la pelle dotata di mani e piedi e il corpo coperto di sangue – e una figura della quale è perduta la metà superiore, abbigliata con un manto purpureo e a piedi nudi. Il pannello successivo, che doveva trovarsi al centro della parete, è andato distrutto per più della metà in seguito all'inserimento di un altare alla fine del '500 (Apollonj Ghetti 1964, 57); sono conservati san Benedetto (*Ischr.* 1a), con abito bianco e un volume nella mano sinistra, e un santo vescovo con un lungo pastorale tra le mani (*Ischr.* 1b); in basso, inginocchiato, un monaco con l'abito bianco e mani giunte, di fisionomia più giovanile rispetto agli altri due personaggi [3]. A sinistra dell'altare è un pannello con i santi Lorenzo e Stefano, entrambi con la veste dei diaconi, riconoscibili anche in assenza di iscrizioni l'uno dalla graticola e l'altro dalle tre grosse pietre sul capo. Le aureole sono raggiate a rilievo.

#### Iscrizioni

1 - Due iscrizioni identificative, disposte all'interno dell'area figurata, ai lati del capo dei santi, prive di uno spazio grafico di corredo allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo celeste. Lacunose. Scrittura maiuscola gotica.

1a - *[S(anctus) Ben] | edītus*

1b - *S(anctus) / +iti? | leus*

2 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, ai lati del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo celeste. Mutila. Scrittura maiuscola gotica.

*μ S(anctus) Bar | ù[holomeus]*

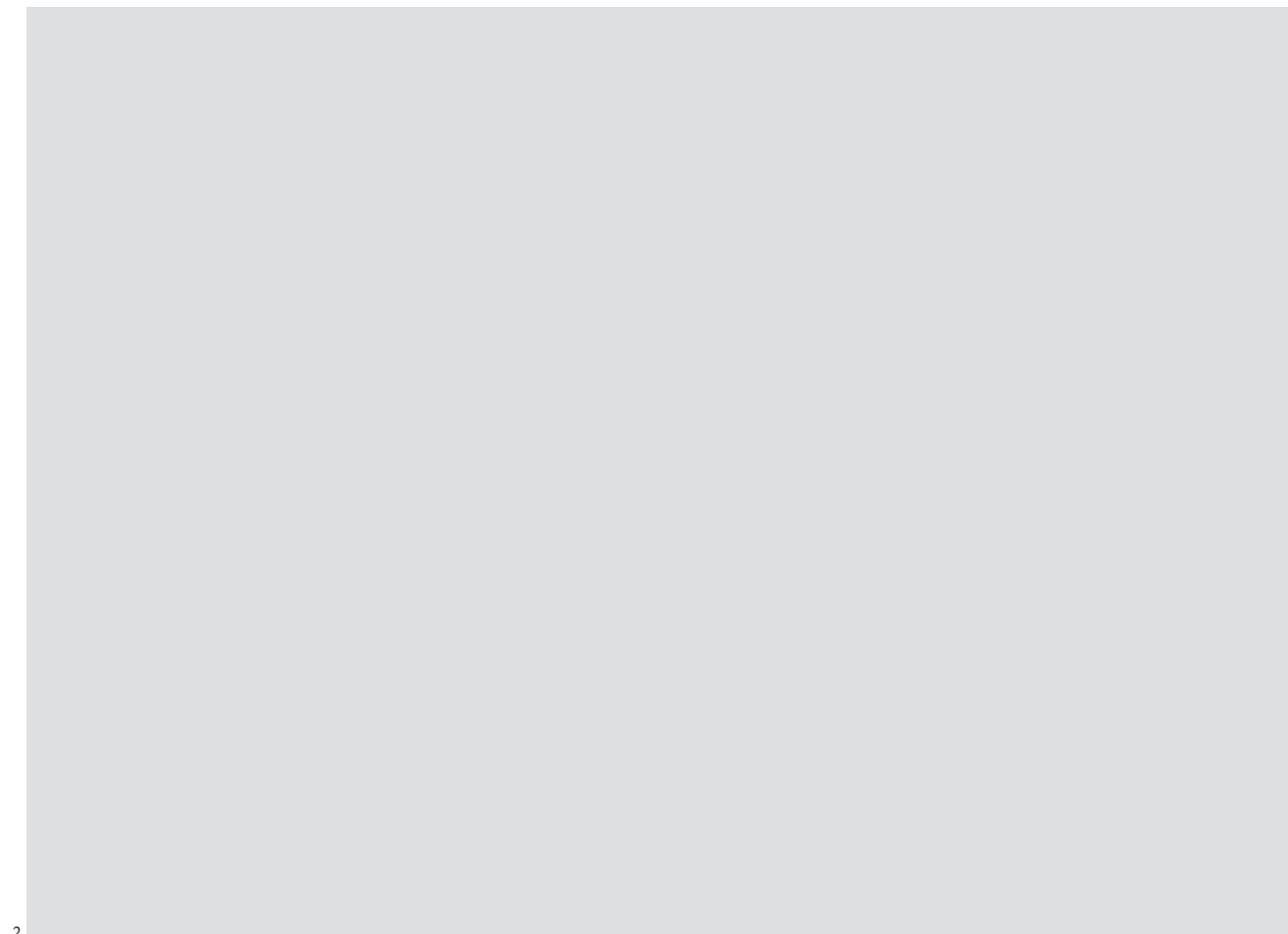
3 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, a destra del capo del santo, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo non regolare. Lettere bianche su fondo celeste. Abrasa. Scrittura maiuscola gotica.

*μ S(anctus) Paulus*

4 - Iscrizione identificativa, disposta sopra la croce, in una tabella, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere nere su fondo bianco. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

*I<hesus> N<azarenus> R<ex> I<udeorum>*

(S. Ric.)



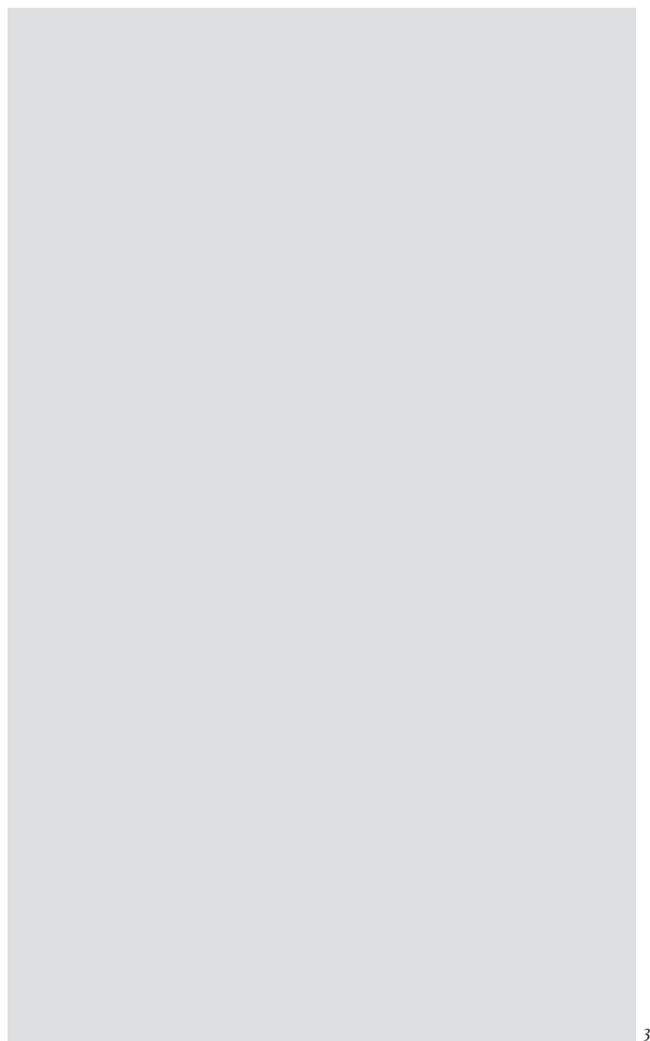
#### Note critiche

Scialbati nel 1673, i dipinti della navata destra della chiesa dei Santi Quattro Coronati sono tornati alla luce tra il 1908 e il 1910, nell'ambito della radicale campagna di restauro dell'edificio diretta da Antonio Muñoz (1914, 69-72; *Int. cons.*). Furono realizzati sulle murature messe in opera all'epoca di Pasquale II (1099-1118), quando nella metà ovest della navata centrale della precedente chiesa carolingia fu ricavata l'attuale struttura a tre navate; le colonne che si distinguono dietro i dipinti dividevano la grande navata centrale leoniana dalla laterale destra, che in seguito all'intervento promosso da Pasquale II ricadrà negli ambienti residenziali posti sul lato nord del complesso monastico (Barelli 2006, 30). Il ciclo non ha subito estesi rifacimenti in epoca moderna, prima dello scialbo; le fotografie pubblicate da Muñoz dopo il rinvenimento e la serie con sigla C del Gabinetto Fotografico Nazionale, del 1914, dimostrano infatti che, benché disseminato di lacune anche molto ampie e deperito in vaste parti nella superficie, il tessuto pittorico aveva sostanzialmente mantenuto la sua fisionomia medievale. Nella foto ICCD-GFN C 6903, al di sotto della lacuna corrispondente al sarcofago dell'*Imago pietatis*, si distingue un tratto di cornice e, più in basso, il basamento di una colonna dipinta: questi elementi sono oggi perduti e non è possibile stabilire se fossero di epoca medievale, ma la loro presenza dimostra come la raffigurazione si arrestasse più in alto rispetto ai pannelli che l'affiancano. Era inoltre assai meglio conservata l'iscrizione del santo vescovo nel riquadro dedicatorio (fotografia, ICCD-GFN, C 6905); l'identificazione con san Pantaleo (Romano 1992, 305), non appare corrispondere alle lettere visibili (*Ischr.* 1b). Di un

certo interesse è anche una fotografia parziale del pannello di controfacciata, pubblicata da Mahn nel 1937 (tav. II), che mostra i lineamenti di santa Caterina e una pavimentazione in prospettiva completamente ricostruiti; essa attesta lo stato del pannello al momento del rinvenimento oppure conseguente a un successivo restauro (*Int. cons.*). Possedimento dal 1138 dell'abbazia benedettina di Santa Croce di Sassovivo presso Foligno, la chiesa dei Santi Quattro Coronati rimarrà priorato da essa dipendente fino al 1521 (Barelli 2006, 38, 42); le vicende della comunità monastica umbra ebbero verosimilmente un riflesso diretto nelle scelte compositive dei dipinti e contribuiscono a circoscriverne la datazione. La seicentesca *Cronica* di Lodovico Iacobilli (1653, 135) riferisce, infatti, che il perugino Giacomo Montemellini, eletto abate del monastero Sassovivo nel 1331, aveva imposto ai monaci la regola cistercense e l'abito bianco di quell'ordine, così come era nell'abbazia di San Benedetto nel Monte Subasio della quale era stato precedentemente abate. Il cambiamento non dovette essere recepito con favore dai monaci, che, sempre secondo Iacobilli (*ibid.*, 136), dopo la morte di Montemellini nel 1350 ripristinarono il loro anteriore ordinamento e l'abito nero benedettino, ma risulta puntualmente registrato, e anzi forse deliberatamente evidenziato, negli affreschi dei Santi Quattro Coronati, la cui datazione ricade quindi con ogni probabilità entro i venti anni della carica di abate del Montemellini. Nel primo studio dedicato al ciclo romano Mahn (1937, 242-261) ha identificato il santo monaco con l'abito bianco cistercense del riquadro mutilato dall'altare cinquecentesco – che doveva essere il cardine dei dipinti dei Santi Quattro, con in basso la

raffigurazione del committente e forse un Cristo in trono al centro – con san Benedetto, integrando l'iscrizione EDITUS a destra del capo del personaggio con le lettere S. BEN, che dovevano trovarsi sul lato sinistro (*Ischr.* 1a), similmente a quanto accade nel pannello successivo per la figura di san Bartolomeo (*Ischr.* 2). L'attribuzione della veste bianca a san Benedetto appare particolarmente funzionale alla diatriba interna al monastero di Sassovivo, mentre l'identificazione con il santo è del tutto plausibile anche per il ruolo affidato nel dipinto al personaggio, quello di presentare un monaco dell'ordine da lui fondato. La datazione dei dipinti all'abbaziale di Montemellini è confermata dagli stemmi che campeggiano nel pannello della controfacciata, finora genericamente attribuiti a un anonimo committente (Muñoz 1914, 70; Mahn 1937, 248 nota 1; Apollonj Ghetti 1964, 57; *Guide rionali. Celio I* 1983, 50). Una raccolta cinquecentesca di blasoni delle famiglie perugine attesta, infatti, che lo stemma dei Montemellini consisteva in tre file di piccoli monti sovrapposti e aggiunge l'indicazione cromatica «Monte azzurro in campo d'argento», puntualmente corrispondente all'immagine dei Santi Quattro (Tranquilli (XVI secolo), BEU, gamma.y.5.4). Il monaco inginocchiato nel pannello dedicatorio è quindi probabilmente lo stesso abate perugino, o forse quel frate Giovanni che egli aveva creato priore del monastero romano nel 1332 (Iacobilli 1653, 137) e che doveva essergli particolarmente vicino. È inoltre documentato come a quel tempo i monaci di Sassovivo gestissero con notevoli difficoltà la convivenza con la funzione di residenza cardinalizia che il complesso dei Santi Quattro Coronati aveva mantenuto nonostante non fosse più titolo cardinalizio dall'epoca di Pasquale II (Barelli 1999, 113-114; Draghi 2006, 22). Forse proprio per ridimensionare le rivendicazioni dei monaci, Benedetto XII (1334-1342) nel 1338 aveva ripristinato il titolo dei Santi Quattro affidandolo a suo nipote, il cistercense francese Guillaume de Court Nouvel, che essi rifiutarono però di ammettere nel possesso del monastero, come dimostra un'epistola trasmessa da Avignone nel 1340 dal pontefice per risolvere la questione (Vidal 1903-1911, II, 282). La decorazione della navata destra, con una raffigurazione dedicatoria e stemmi così esplicitamente connessi alla componente monastica, potrebbe quindi aver costituito anche una sorta di riaffermazione del possesso della chiesa da parte dell'ordine.

Gli altri pannelli sono stati generalmente considerati riquadri votivi, con effigi di santi cui la committenza doveva essere particolarmente devota (Muñoz 1914, 69-70; Mahn 1937, 242-243; Apollonj Ghetti 1964, 57); a questo aspetto si aggiunge però un dato di specifica insistenza sul tema della passione di Cristo e più in generale del martirio. Tutti i santi identificabili nei pannelli sono martiri; gli unici raffigurati singolarmente, Pietro e Paolo, costituiscono una sorta di trittico con l'*Imago pietatis*, che viene così rilevata ed esaltata. I dipinti trecenteschi si aggiungevano, inoltre, alla *Crocifissione* oggi perduta e datata 1248, che si trovava sulla controfacciata a destra dell'ingresso, sostanzialmente accanto al pannello con il santo in trono (*Corpus V* → 30h); quanto sopravvive della decorazione pittorica della navata sinistra, anch'essa antecedente rispetto ai dipinti di cui ci occupiamo, presenta infine scene assai probabilmente riconducibili alla tematica martiriale (Queijo, in *Corpus V* → 30i). In questa prospettiva, il santo del quale è perduta la metà superiore nel pannello con san Bartolomeo potrebbe essere un secondo apostolo martire; la parte terminale dell'oggetto che egli aveva in mano nel dipinto, verosimilmente lo strumento del suo martirio, può essere associata alla lancia o freccia con la quale fu ucciso Tommaso, oppure alla lancia che trafisse Matteo. La figura in trono nel riquadro della controfacciata è stata prevalentemente identificata con sant'Antonio abate (Muñoz 1914, 69; Mahn 1937, 247; Di Cerdona 1950, 24-25; Apollonj Ghetti 1964, 57): quel poco che ne rimane non disdice a un'immagine in maestà



del santo, per il quale è anche ricorrente l'accostamento con santa Caterina. Anacoreta e padre del monachesimo orientale, sant'Antonio abate non fu martirizzato, ma la sua biografia attesta che lasciò eccezionalmente il suo romitaggio per recarsi ad Alessandria d'Egitto e sostenere i cristiani durante le persecuzioni di Massimiliano Daia (Caraffa 1962, coll. 106-107). Pubblicati da Muñoz (1914, 70) con una datazione al '300, i dipinti venivano attribuiti a un artista romano con influssi senesi. Tra le scarse analisi successive, Mahn (1937, 257-260) ha calibrato la questione riconoscendo nel frescante dei Santi Quattro, cui attribuisce anche la *Crocifissione* di San Saba (→ 68), un'influenza della pittura senese non di prima mano, ma veicolata dai dipinti trecenteschi del Sacro Speco di Subiaco. Hanno spostato l'asse verso Roma Gandolfo (1988, 351-352), che inquadra l'influenza toscana come fenomeno comune a molta parte della pittura romana mediotrecentesca, e Romano (1992, 305), che riconosce nei pannelli dei Santi Quattro un'eredità ancora tardo duecentesca o primo trecentesca pur ormai molto evoluta, specie nel pannello di controfacciata, e propone una datazione al primo periodo dell'abbaziale di Montemellini. Sebbene si possano riscontrare differenze stilistiche tra i diversi pannelli, probabilmente accentuate dallo stato di conservazione non omogeneo – in ottime condizioni appare quanto resta del riquadro dedicatorio, molto più degradate sono invece, per esempio, le figure dei santi Stefano

e Lorenzo – non vi sono ragioni per supporre una esecuzione in fasi diverse (Apollonj Ghetti 1964, 57): il sistema delle cornici, le fisionomie dei personaggi, il rapporto di questi con il fondo e lo svolgimento tematico appaiono unitari e coerenti. Fra tutti, appare certamente di qualità più alta il pannello con i monaci, che mostra non irrilevanti capacità espressive e ritrattistiche. I dipinti dei Santi Quattro Coronati sono una preziosa testimonianza nello sfilacciato panorama della pittura romana nel secondo quarto del Trecento, tra le rare a godere del solido dato cronologico fornito dalla committenza di Montemellini. Il sistema delle cornici a palmette ben s'inserisce nel repertorio decorativo romano della prima metà del Trecento – si ritrova, ad esempio, nel dipinto frammentario di una delle lunette dell'oratorio di San Gregorio Nazianzeno (→ 51), nella decorazione dell'abside medievale di San Sisto Vecchio (→ 54), in alcuni pannelli in San Benedetto in Piscinula (→ 55), nella *Crocifissione* di Santa Croce in Gerusalemme (→ 76) – e la tecnica esecutiva, con l'uso massiccio dell'ocra verde e l'assenza della morbida materia filamentosa nella costruzione dei volti, con le modalità più calligrafiche e disegnative, conferma il riferimento a una generazione successiva rispetto a quella cavalliniana. Il confronto proposto da Mahn con la *Crocifissione* di San Saba (→ 68) non si può spingere nel senso dell'attribuzione allo stesso artista; le piccole figure dei monaci ne echeggiano altre di 'Lello' a Sant'Agnese fuori le mura (→ 71), mentre il santo del pannello di controfacciata si accosta forse al mutilo pannello con tre santi, sant'Agnese e un'altra piccola santa proveniente dalla stessa chiesa (→ 79). La datazione dei dipinti può dunque rimanere agganciata ai primi anni della carica di Montemellini, entro il quarto decennio del Trecento.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1673: copertura con intonaco bianco dei dipinti (ANL, Archivio della Pia Casa degli Orfani, S. Maria in Aquiro, SS. Quattro Coronati, 76 (8), *Filza de giustificazioni de mandati della Pia Casa degli Orfani e Monastero dei SS. Quattro. Dall'anno 1672 a tutto il 1673*, cc. 524-528; c. 531r, *Conto de lavori in bianco fatti per ordine dell'Ill.mi Signori deputati dell'orfanelli. 1673, 15 mag.*, in Draghi 2006, 30, 100 nota 50).

1908-1910: messa in luce degli affreschi di controfacciata da parte di Luigi Bartolucci, durante i restauri diretti da Muñoz (ACS, AA.BB.AA., I Divisione, 1909-1924, b. 1476).

1920 ca.-1969: interventi attestati dalle fotografie ICCD-GFN serie C ed E e dalla campagna fotografica di Max Hutzel (*Doc. vis.*). Serena Romano (1992, 305) ha rilevato come lo stato dei dipinti visibile nelle fotografie più antiche (ICCD-GFN serie con sigla C del 1914), fosse diverso da quello visibile in una campagna del 1962-1963 (ICCD-GFN serie con sigla E), accertando quindi l'esecuzione di un restauro in quell'arco di tempo; effettivamente nelle foto con sigla E le lacune risultano integrate, le cornici mancanti ricostruite insieme a molti degli sfondi e i tratti di alcuni volti ripresi e ridefiniti. Poiché nella serie di fotografie di Max Hutzel del 1969 la maggior parte dei rifacimenti dei fondi non è più visibile, si può ipotizzare un ulteriore intervento svolto entro quella data.

1994: intervento di restauro a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma, eseguito da Francesca Matera sotto la direzione di Andreina Draghi. È stata verificata l'assenza di fasi esecutive precedenti sulle pareti della navata destra (Barelli 2006, 30, 48 nota 14).

#### *Documentazione visiva*

Fotografie (1914), ICCD-GFN, C 6903, 6905, 6907; fotografie (1962-1963), ICCD-GFN, E 52142-52146; Max Hutzel, fotografie (1969), Roma, Fototeca della Biblioteca Hertziana, 152423-152424, 154224-154225, 154619-154622.

#### *Bibliografia*

Carletti s.d., 26; Muñoz 1914, 69-72; Mahn 1937, 242-261; Di Cerdona 1950, 24-26; Apollonj Ghetti 1964, 57; *Guide rionali. Celio I* 1983, 50; Gandolfo 1988, 351-352; Barberini 1989, 32-34; Romano 1992, 303-305; Barelli 2006, 31, 46; Draghi 2006, 17, 30.

Daniela Sgherri

Le pagine da 326 a 334 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

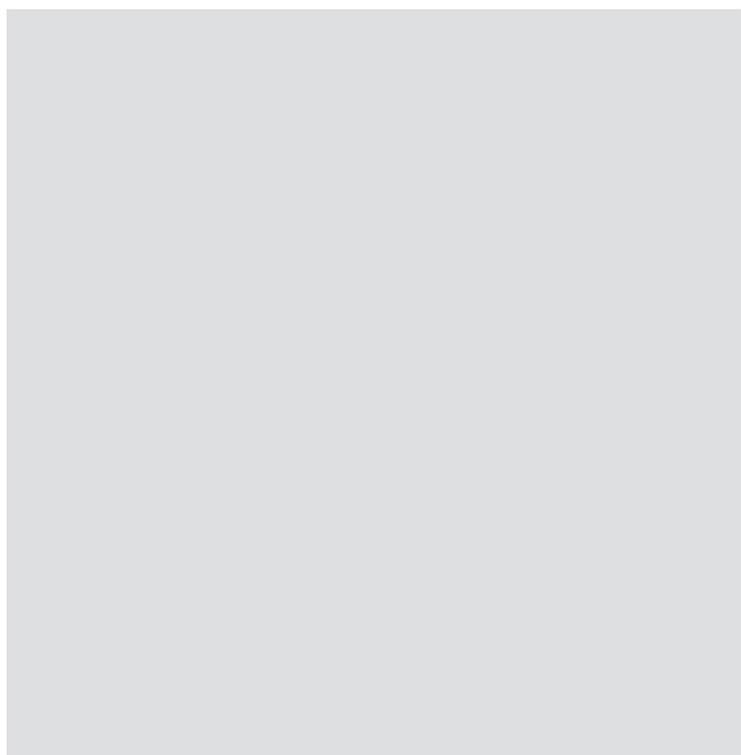
1364-1378

Del dipinto che ornava la parete di fondo dell'altare di san Venceslao, addossato alla controfacciata di San Pietro (Pogliani, in *Atlante I* → 1), sopravvivono solo i disegni di Domenico Tasselli da Lugo [1] e di Giacomo Grimaldi, l'affresco di Giovanni Battista Ricci alle Grotte Vaticane e le descrizioni degli autori seicenteschi (*Fonti e descr.*) che testimoniano dell'insieme della composizione. Venceslao è posto al centro, con il cappello ducale, uno stendardo bianco con l'aquila nella mano destra e una spada nella sinistra. Davanti o dietro la spada si indovina la sagoma di uno scudo. A destra del santo sono l'imperatore Carlo IV inginocchiato e san Procopio, con la tonsura, una veste nera e in mano il bastone vescovile; a sinistra un altro personaggio, in ginocchio e, sembrerebbe, con una croce a doppio braccio. Dietro di lui appare il vescovo Adalberto, con la mitra, una veste verde e in mano il bastone da vescovo. Il pannello è sormontato da una lunetta con la Vergine e il Bambino.

### Note critiche

Un 6 maggio del XIV secolo venne consacrato l'«*alt(arem) S. Venceslay iuxta portam Sudarii*» (Egidi 1908-1814, I, 212). Sarà sconsacrato nel 1574 e riconsacrato a sant'Erasmus (Alfarano 1582 [1914], 46; Ugonio 1588, 97; Domenico Tasselli da Lugo, disegno acquarellato (1605-1619), BAV, ACSP, *Album*, A. 64 ter, f. 29r): davanti all'«*imago picta*» di san Venceslao sarà allora posta una «*iconis lignee*» con il martirio di sant'Erasmus (Grimaldi 1619 [1972], 55; Ciampini 1693 [1747], 66). L'altare venne distrutto quando l'antica basilica vaticana fu demolita (*Int. cons.*); un nuovo altare per il santo boemo sarà realizzato tra 1627 e 1632 nella nuova abside nord (Vannini 1642 [1976], 999-1000; Rice 1997, 238-241; *La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000, II, 660-662). La pittura è priva di incorniciatura – fatto strano se era un dipinto murale – ma il termine «*imago picta*», per opposizione a «*iconis*», fa comunque pensare a una decorazione sulla parete di fondo dell'altare. Anche le dimensioni – circa m 1,50x2 (Grimaldi 1619 [1972], 55) – fanno pensare a un affresco, poiché una tavola sarebbe risultata più larga dell'altare su ambedue i lati, e senza supporti laterali, quindi instabile (Claussen 1980, 282). La lunetta, asimmetrica rispetto al riquadro sottostante, è forse un'aggiunta posteriore.

Già nel Seicento l'identificazione di san Venceslao e di Carlo IV non poneva problemi, ma è stato solo Claussen (1980) a identificare gli altri. Il santo dietro l'imperatore è verosimilmente Procopio, uno dei re e patroni di Boemia: rinunciò alla corona per farsi abate benedettino, morì nel 1053 e fu canonizzato nel 1204. Di fronte è Adalberto, anche lui patrono di Boemia: arcivescovo di Praga dal 983 e importante evangelizzatore di quella regione, le sue reliquie erano conservate a Roma dall'anno 1000, in San Bartolomeo all'Isola (Gandolfo 2007, 167). I due santi boemi sono ritratti con gli stessi attributi anche sulla tavola fatta fare dall'arcivescovo di Praga Očko von Wlašim entro il 1371 (Praga, Národní Galerie, inv. O84; Fajt 2006, 126-128). La connotazione politica della presenza dei due santi nella decorazione dell'altare è evidente. Carlo IV aveva messo Venceslao, e in misura minore Procopio e Adalberto, al centro del suo programma devozionale e imperiale, e ne aveva promosso il culto (Drake Boehm 2005; Fajt 2005). La realizzazione dell'altare e del dipinto prende dunque senso se inquadrata negli anni dell'impero di Carlo, quindi tra 1355 e 1378: nel dipinto, egli non porta la corona di re di Boemia (come suo figlio Venceslao nella tavola della Národní) ed ha invece la corona imperiale. Difficile tuttavia



1

credere che l'altare sia il frutto di un dono imperiale: in nessun documento ne è fatta menzione, mentre tutti gli altri altari dedicati a Venceslao e voluti da Carlo IV sono tutti scrupolosamente attestati (per esempio a Ingelheim o Aachen; Claussen 1980, 290-294).

Il quinto personaggio, mal leggibile nelle copie, viene descritto con un manto rosso «sopra il rocchetto» (Torrighio 1639, 144; Ciampini 1693 [1747], 66), con la croce «archiepiscopali» in mano (*ibid.*) e con la mitra (Torrighio 1639, 144). Nel Cinquecento e nel Seicento lo si credeva il committente, tale «*Hyricon Episcopus*», «*Hynconis Episcopi Holomicensis*», «*Hincone episcopo Olmucensis*» ou HINCO E EPISCO OLMUCENSP (rispettivamente, Ciampini 1693 [1747], 66, Alfarano 1582 [1914], 67, Grimaldi 1619 [1972], 55, e l'iscrizione nell'affresco di Ricci alle Grotte Vaticane, cappella delle Partorienti, 1618-1619). L'idea nasce dalla menzione – con la data 1363 – nel *Liber anniversariorum* di San Pietro, relativa a donazioni da parte un certo «*Hynco olim episcopus Holomicensis*» (Egidi 1908-1914, I, 256) il quale avrebbe lasciato al capitolo di San Pietro 200 fiorini per acquistare un terreno presso la basilica e destinarne la rendita a messe nella «*Cappella S. Venceslay*», nonché due fiorini annui per nutrire i poveri nel giorno della festa del santo. Claussen (1980, 284) l'ha identificato con Hynko Berka von Dubá, arcivescovo di Olmütz dal 1326 al 1333 (*Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches* 2001, 511). Dunque, l'altare esisteva almeno dal 1363, forse realizzato subito dopo la morte di Hynko nel 1333 (Rice 1997, 238-239; *La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000, II, 661). Ma visto che non sono attestati contatti tra Hynko e Roma, si può anche pensare che il dono sia stato offerto in suo ricordo, forse da parte di uno dei suoi successori nella diocesi di Olmütz (Claussen 1980, 284). Tra questi, e pensando che la donazione sia stata fatta in occasione dell'incoronazione imperiale di Carlo a Roma, nel 1355, si è proposto Johann von Neumarkt, cancelliere dell'impero e arcivescovo di Olmütz dal

1364 al 1380 (Kalista 1971, 164; Stejskal-Neubert 1978, 76; Machilek 1978, 91; *Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches* 2001, 512-513). Più convincente forse l'ipotesi avanzata da Torrigio (1639, 144) e ripresa da Claussen (1980), in favore di Johann Očko von Wlašim, arcivescovo di Olmütz dal 1351 al 1364 e di Praga dal 1364 al 1378. Očko aveva stretti legami con Roma e con il papato: aveva accompagnato l'imperatore in Italia, e nel 1378 Urbano VI lo fece cardinale, il primo boemo (*Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches* 2001, 589-590). La croce patriarcale che la figura inginocchiata reca nelle copie e anche nella descrizione di Ciampini fa appunto pensare a un arcivescovo, e il color rosso delle vesti a un cardinale: se era Očko von Wlašim, l'informazione cronologica sarebbe importante (Claussen 1980, 286). Restando prudenti, si può concludere che l'altare era in situ almeno dal 1363, fatto realizzare da Hynko Berka von Dubá oppure in sua memoria, e decorato fra 1364 e 1378, anno della morte di Carlo IV.

Difficilissima l'analisi stilistica sulle copie: Claussen (1980, 297) ha giudicato poco 'italiane' le *silhouettes* molto allungate, lo schema compositivo inusitato in Italia; forse, quindi, opera di un artista boemo o nordico giunto a Roma al seguito del committente, o di un artista che copiava un (ignoto) modello nordico.



87. LA PERDUTA DECORAZIONE PITTORICA DI SAN GIACOMO AL COLOSSEO



88. LA PERDUTA DECORAZIONE PITTORICA DI SAN GIACOMO AL COLOSSEO

Gli affreschi si trovavano in un ambiente quasi rettangolare, per la maggior parte sul lato sud, dov'era l'ingresso originario. Furono documentati tre volte nel corso del tempo, la prima verso il 1635 (BAV, Barb. lat. 4408, ff. XXI<sup>r</sup>-L<sup>r</sup>; Waetzoldt 1964, 34-35 cat. 94-121) da Simone Lagi e Marco Tullio Montagna; la seconda dai disegni che Séroux d'Agincourt fece eseguire attorno al 1792 (BAV, Vat. lat. 9848, ff. 12<sup>r</sup>-20<sup>r</sup>; Waetzoldt 1964, 35 cat. 124-134). Ancora più tardi, nel 1815, e quindi poco prima della demolizione dell'edificio nel febbraio 1816, Ferdinand Boudard realizzò dalle pitture grandi lucidi 1:1, dai quali nel 1817 trasse 10 disegni conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 15308, nn. 1-10; Capitelli 1998).

A questa documentazione visiva si aggiungono le informazioni di Erce Ximénez (1648), Torrigio (1649), Gualdi (1640 ca.; Federici 2003), dell'anonimo *Note della chiesa di San Iacomo al Colosseo* (XVIII secolo), del Boudard (1850) e di Guattani (1817); quest'ultimo pubblica due immagini di disegni di Francesco Giangiacomo, oggi non più rintracciabili, e prive di riscontro nel resto della documentazione (*Fonti e descr.*; *Bibliografia*). Infine, Carlo Fea (1820) dà un'ulteriore descrizione, con dettagli non presenti nelle altre fonti. Sulla base di tutti questi dati, la decorazione pittorica dell'edificio può essere ricostruita nel vano, usato come chiesa o come sala ospedaliera munita di altare, la cui pianta è attestata dal catasto del 1597 (ASR, Ospedale del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, reg. 385, ff. 50<sup>v</sup>-51<sup>r</sup>), nella quale appare una seconda porta al lato nord della sala, denominata poi «porta maggiore», e da Séroux (ff.17<sup>v</sup>, 18<sup>v</sup>). La descrizione che segue prende inizio dall'originaria controfacciata, in quanto è su di essa che si trovano i dipinti 'grammaticamente' più rilevanti, e legati peraltro a quelli attingui della parete sinistra: useremo l'indicazione destra-sinistra intendendo sempre spalle alla controfacciata.

*Interventi conservativi e restauri*

1605 ca.: smembramento dell'altare e perdita della pittura durante i lavori di ristrutturazione della basilica.

89. LA PERDUTA DECORAZIONE PITTORICA DI SAN GIACOMO AL COLOSSEO

*Documentazione visiva*  
Domenico Tasselli da Lugo, disegno acquarellato (1605-1619), BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 29<sup>r</sup>; Giacomo Grimaldi, disegno acquarellato (1619), BAV, Barb. lat. 2733, f. 18<sup>v</sup> (Grimaldi 1619 [1972], fig. 15); Giovanni Battista Ricci da Novara, affresco (1618-1619), Grotte Vaticane, cappella delle Partorienti; Ciampini 1693 [1747], tav. XXI.

90. LA PERDUTA DECORAZIONE PITTORICA DI SAN GIACOMO AL COLOSSEO

*Fonti e descrizioni*

Alfarano 1582 [1914], 67-68; Grimaldi 1619 [1972], 55; Torrigio 1639, 144; Vannini 1642 [1976], 999-1000; Ciampini 1693 [1747], 66.

91. LA PERDUTA DECORAZIONE PITTORICA DI SAN GIACOMO AL COLOSSEO

*Bibliografia*

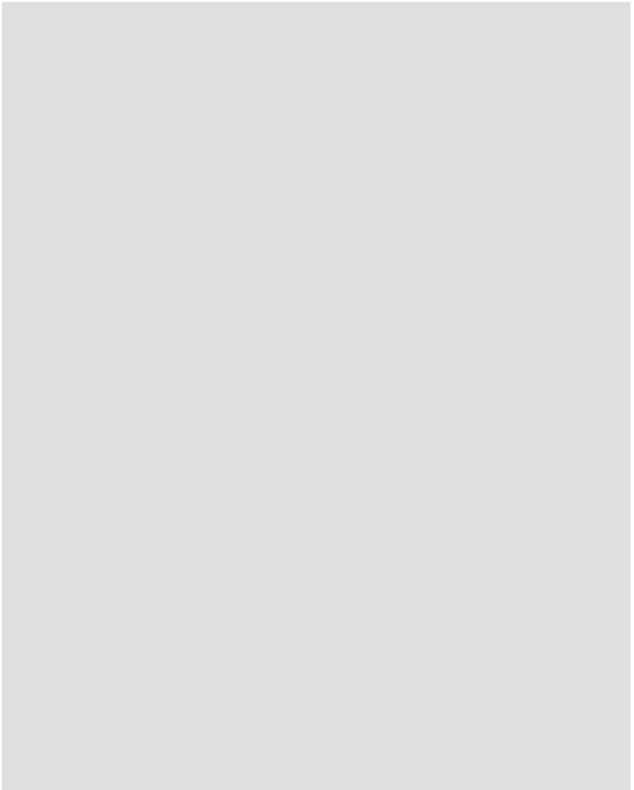
Tadra 1897, 88; Kalista 1971, 164; Claussen 1980; Rice 1997, 238-239; *La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000, II, 661; Fajt 2005, 8.



92. LA CONTROFACCIATA (PARETE SUD)

A destra dell'ingresso originario si vedeva una grande figura di san Giacomo in trono, con un libro e il bastone da pellegrino in mano (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLVIII<sup>r</sup>; BAV, Vat. lat. 15308, n. 3); ai suoi lati due scene per parte, tratte dal *Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*, a sinistra in alto il *Miracolo di san Giacomo che accompagna un cavaliere alla chiesa del Monte Gozzo per seppellire il compagno morto* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIX<sup>r</sup> [1]; BAV, Vat. lat. 15308, n. 7; *Codice callistino* XII secolo [2008], 349-351, II, IV), e in basso il *Miracolo del figlio di una coppia di pellegrini tedeschi impiccato innocente*, sostenuto dal santo fino a quando viene provata la sua innocenza (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXIII<sup>r</sup>; BAV, Vat. lat. 15308, n. 8; *Codice callistino* XII secolo [2008], 351-353, II, V). A destra invece il *Miracolo del mercante imprigionato in una torre*, che si inclina per volontà del santo e lo libera (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIV<sup>r</sup> [2]; BAV, Vat. lat. 15308, n. 5; *Codice callistino* XII secolo [2008], 361, II, XIV). Al di sotto di questa si vede invece un gruppo di uomini armati e un uomo in ginocchio con un palo o legno sulla schiena, davanti a san Giacomo (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXVIII<sup>r</sup>), forse, come voleva Boudard (BAV, Vat. lat. 15308, n. 6), il *Miracolo dell'armigero francese* che mentre andava nel 1003 a combattere i saraceni fa voto a san Giacomo di visitare la Galizia (*Codice callistino* XII secolo [2008], 357-358, II, IX).

Al di sopra di questa sorta di tavola agiografica appariva la scena – circa m 1,50 x 3 secondo i disegni 1:1 di Boudard – della *Venerazione dell'icona del Salvatore del Sancta Sanctorum* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLV<sup>r</sup> [3]; la sola testa di Cristo è nel BAV, Vat. lat. 15308, n. 10). L'immagine di Cristo, visibile fino alle spalle e per il resto coperta dal rivestimento argenteo a tutt'oggi esistente, è situata in una specie di nicchia con un altare con un

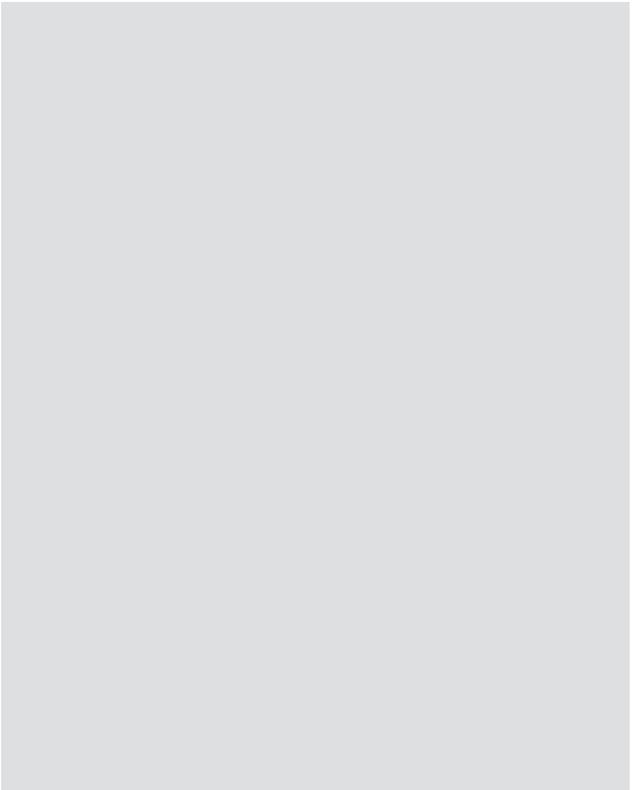


calice e due candele. Ai due lati lo adorano chierici e membri della *Societas* del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum* (o Compagnia dei Raccomandati: *Societas Recommendatorium Ymaginis Sanctissimi Salvatoris ad Sancta Sanctorum*), ben riconoscibili dai bussolotti con il loro emblema. Li guida, a sinistra, un vescovo su cui si libra un cappello cardinalizio (il Gualdi (1640 ca.), BAV, Vat. lat. 8252, parte I, ff. 185<sup>v</sup>, 194<sup>v</sup>, vede invece «uno svolazzo rosso, come bandiera, con alcune lettere gotiche»); sulla destra un papa e un vescovo.

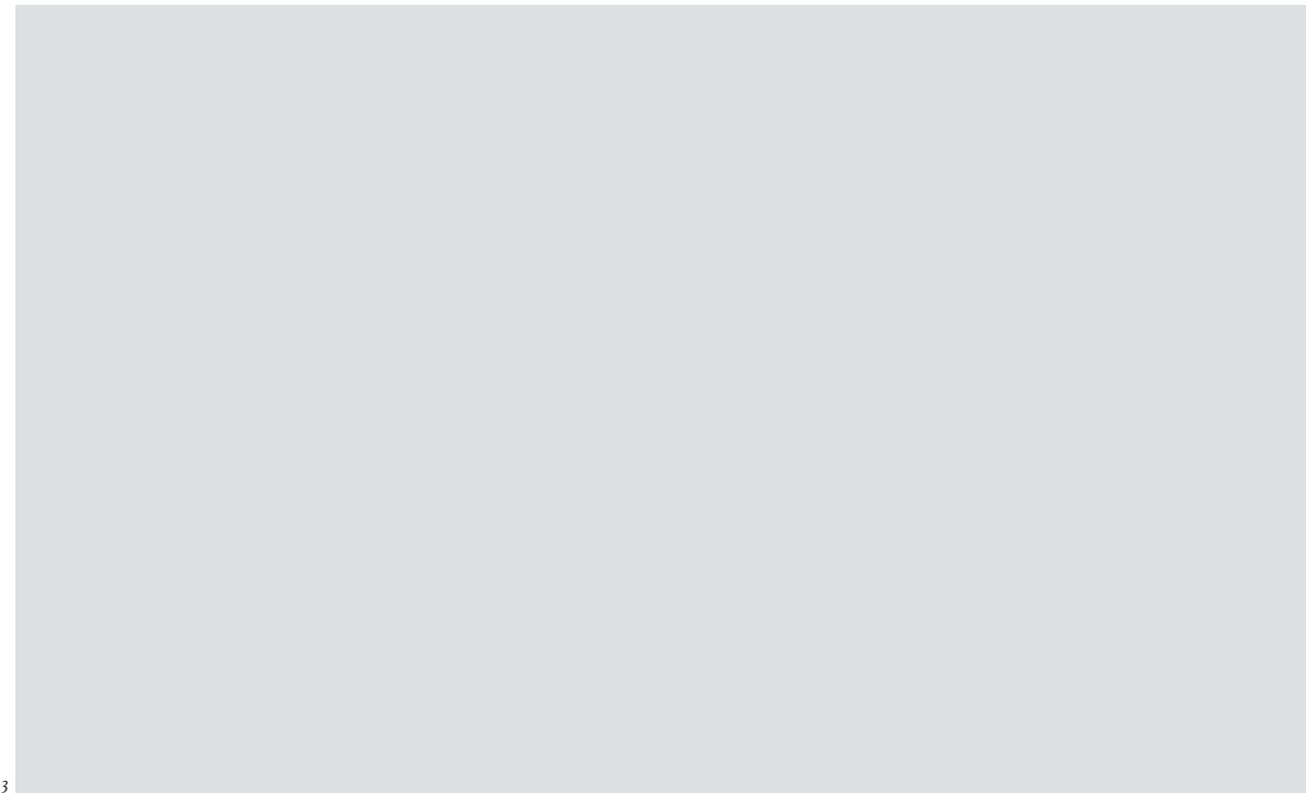
La parte sinistra della controfacciata era dedicata alla Vergine (BAV, Vat. lat. 9848, f. 17<sup>r</sup>). Al di sopra di una cornice decorativa includente un campo esagonale con una *Crocifissione* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXII<sup>r</sup>) c'era la *Morte della Vergine* (BAV, Barb. lat. 4408, f. L<sup>r</sup> [4]); al di sopra di questa, l'*Assunzione* integrata dal motivo della *Cintola* data a san Tommaso, e ancora più in alto un tondo con l'*Incoronazione della Vergine* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXX<sup>r</sup> [5]); tutt'attorno, una schiera di angeli musicanti con una grande varietà di strumenti.

93. LA CONTROFACCIATA (PARETE SINISTRA (OVEST))

All'angolo con la controfacciata, i fogli del BAV, Vat. lat. 9848 (ff. 14<sup>v</sup> [6], 15<sup>v</sup>) rappresentano pannellature con molte scene. Dal basso si incontra una scena ambientata in un paesaggio montagnoso, con una chiesa, e a valle un sarcofago con un gruppo di angeli volanti (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIII<sup>r</sup>) [9]. Potrebbe essere una sorta di prosecuzione del racconto della *Morte e Assunzione di Maria* – tutti gli angeli sono rivolti in direzione della controfacciata, dove appaiono queste scene – ma potrebbe anche trattarsi degli *Angeli che traslano al Sinai il corpo di santa Caterina*. Al di sopra, la figura di un papa benedicente con l'aureola e un libro nella mano sinistra, probabilmente Gregorio Magno (BAV, Vat. lat. 9848, f. 16<sup>r</sup>: «ultima nel ... entrando per la porta maggiore» [8], nel BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXVII<sup>r</sup> con la figura di un donatore). Nel registro più



alto si riconosce un santo diacono, forse san Lorenzo, patrono della cappella del Sancta Sanctorum (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXVI<sup>r</sup>). Il disegno del BAV, Vat. lat. 9848, f. 17<sup>v</sup> [10] attesta una cornice verticale che separava questi tre riquadri dalle scene seguenti; le figure dei santi avevano un bordo a rombi e quadretti, mentre il velario era probabilmente pertinente le scene mariane che si incontrano proseguendo verso destra. Sono sei scene dell'*Infanzia della Vergine*, suddivise in due registri. In alto, il *Sacrificio di Gioacchino* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XL<sup>r</sup>), l'*Incontro alla Porta Aurea* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXV<sup>r</sup>) e la *Natività di Maria* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXII<sup>r</sup> [11]; BAV, Vat. lat. 9848, f. 16<sup>r</sup> [8]); in basso, la *Presentazione di Maria al Tempio* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXIV<sup>r</sup> [12]; BAV, Vat. lat. 15308, n. 2), lo *Sposalizio della Vergine* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXVI<sup>r</sup> [13]; BAV, Vat. lat. 15308, n. 1), e l'*Arrivo di Maria in casa di Giuseppe* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXV<sup>r</sup>; BAV, Vat. lat. 15308, n. 4). Queste scene erano separate tra di loro da un'architettura dipinta con piccole colonne; il disegnatore ne ha ingranditi un capitello e una base sul foglio che riporta il sistema della incorniciatura (BAV, Vat. lat. 9848, f. 17<sup>v</sup> [10]). Al di sopra delle sei scene mariane si trovava un ulteriore registro con una serie di santi: a sinistra, san Bartolomeo, un santo non identificabile e san Pietro (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXI<sup>r</sup> [14]); a destra san Paolo e santa Caterina (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXVIII<sup>r</sup>), che affiancavano una figura che accoglieva un gruppo di persone sotto il suo mantello. Nel disegno acquarellato (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXI<sup>r</sup>) quest'ultima è una figura barbata che ricorda il *Volto Santo* di Lucca; ma Séroux (BAV, Vat. lat. 9848, ff. 14 v [6], 15<sup>v</sup>) vi vede una *Madonna della Misericordia*. Le figure sotto il manto sono però, nel secondo disegno, figure nimbate, presumibilmente santi, inusuali per questa iconografia. Lagi e Montagna invece (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXI<sup>r</sup>) raffigurano un gruppo di chierici e laici, forse un'altra autorappresentazione dei membri della *Societas*. Il Gualdi (ff. 185<sup>r</sup>, 194<sup>r</sup>) pensava invece a sant'Orsola con le sue vergini.



Nel prospetto della parete nel BAV, Vat. lat. 9848, f. 14v seguono tre altri riquadri, anch'essi su tre registri, in realtà situati sulla stessa parete più vicino alla 'porta maggiore', cioè all'ingresso nuovo. Vi apparivano due immagini legate alla *Societas*: l'arcangelo Michele, con la bilancia, patrono dell'ospedale al Laterano (BAV, Vat. lat. 9848, f. 19v), e l'emblema della stessa *Societas*, cioè il busto di Cristo sopra un altare fiancheggiato da due candele e venerato da quattro uomini in ginocchio con candele in mano, i 'raccomandati' (BAV, Vat. lat. 9848, f. 16r, «in primo a mano diritta entrando per la porta maggiore» [8]); la testa del Salvatore manca, come per una deliberata asportazione. L'ultima immagine è quella di un santo con un bastone in una mano e nell'altra un libro, che corrisponde all'iconografia di san Giacomo (BAV, Vat. lat. 9848, f. 15v), forse BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXIVr). Il prospetto del BAV, Vat. lat. 9848, f. 15v suggerisce che su questa parete si trovasse anche la *Crocifissione* di cui si vede solo il braccio sinistro della croce, con la mano di Cristo e un angelo che raccoglie il suo sangue.

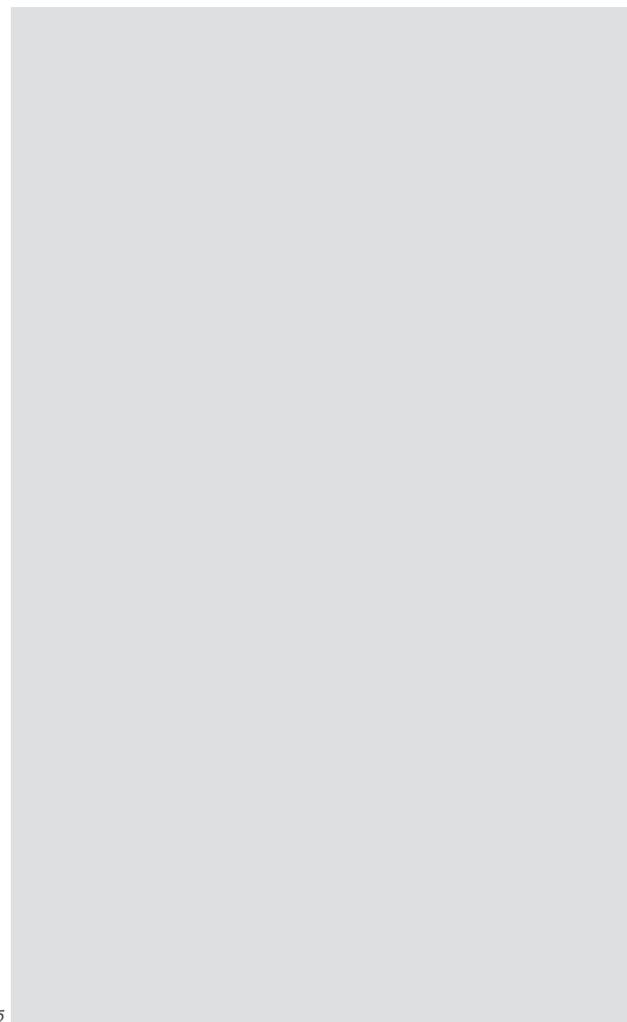
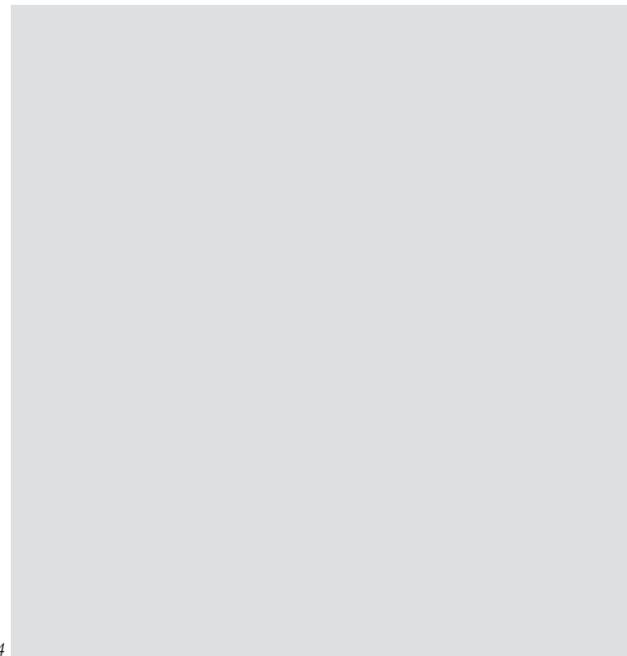
#### PARETE DESTRA (EST)

I frammenti pittorici sono molto eterogenei (BAV, Vat. lat. 9848, ff. 15r [7], 18r). All'angolo con la controfacciata si vedono due archi murati con una colonna su cui era forse dipinto il *San Cristoforo* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXIXr) descritto dal Gualdi (ff. 185r, 194r) vicino al ciclo di san Giacomo «su un pilastro». Subito accanto al secondo arco si riconosce un busto con sotto un'iscrizione: secondo il Gualdi (ff. 186r, 195r) «un altro Salvatore con due altre figurine inginocchiati, et alcune lettere», l'emblema della *Societas*. Nel primo registro seguiva poi un santo inquadrato da un arco a sesto acuto, probabilmente il *San Francesco* disegnato da Lagi e Montagna (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXVIIIr). L'ultimo riquadro di questo registro mostra una figura con una mitra che si staglia contro un tendaggio: nel 1792 era «mezzo coperto di fieno» (BAV, Vat. lat. 9848, f. 15r

[7]). Corrisponde all'immagine BAV, Vat. lat. 9848, f. 16r [8], nella quale si vede più chiaro un santo vescovo con due piccoli donatori inginocchiati. Era «il primo che si vedeva entrando alla porta maggiore», quindi sul lato nord dell'edificio, opposto alla controfacciata (BAV, Vat. lat. 9848, f. 18r, n. 10). Nel registro soprastante erano visibili, da destra verso sinistra, le sante Caterina e Barbara, l'ultima nel 1635 ca. ancora identificabile dalla torre alla sua sinistra (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXIIIr), i santi Cosma e Damiano con due donatori e un'iscrizione (*Iscr.* 1) (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIIr [15] e infine un'*Annunciazione*, nella quale nel 1792 mancava il Dio padre ancora visibile nel 1635 ca. (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLVIIr). L'immagine della *Crocifissione* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLVIr) è da collocare alla sua sinistra, dove si vede ancora i piedi di una figura (BAV, Vat. lat. 9848, fol. 15r [7]). Viene confermato dal Gualdi (ff. 186r, 195r), che elenca su questa parete «un Crucifisso da' cui lati stanno la Santissima Vergine e San Giovanni».

#### NON COLLOCABILI

Lagi e Montagna disegnano una *Pietà* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXIXr) che Séroux invece non documenta. Manca inoltre nella documentazione visiva la figura di un papa, menzionato nelle fonti scritte: «papa Bonifacio IX in ginocchioni, appresso al quale è vn Padre di S. Domenico» (Torrigo 1649, 151). Boudard scrive poi (1850, 174): «Fin dal tempo di Bonifazio Ottavo oltre a diverse pitture esprimenti i miracoli di s. Giacomo Apostolo, e diverse storie della sua vita, si vede ivi dipinto il detto papa sedente col triregno sulla testa pontificalmente vestito, che regge con ambe le mani due Reliquiari posati sulle ginocchia in forma piramidale a guisa di due Tempietti, ne' quali si scorgono rinchiuse le teste de' Ss Apostoli Pietro, e Paolo. Tal pittura fu segata dal muro, e tutt'ora è rinchiusa in un magazzino incontro al Colosseo. Il pittore della medesima fu il celebre Giotto». Il Fea (1820, XXVI), quando la chiesa era ormai distrutta, ricorda: «Nella Sagristia era



notabile in mezzo sopra un pilastro di muro Bonifacio VIII., opera di Giotto, sedente in abito Pontificale con sopra le ginocchia due busti delle due teste de' Ss. Pietro, e Paolo, ben diversi da quelli fatti poi da Urbano V; e s. Pietro colle 3. corone in testa; soggetto di tante questioni, esaminate dal Card. Garampi nel *Sigillo della Garfagnana*. Sulla parete a destra vi era dipinto s. Antonio Abate sedente con dei pellegrini crocesignati, come dice quella relazione. Nell'altra parete a destra vi era quasi al naturale s. Raimondo di Pennafort, in abito Domenicano, con uno schiavo cristiano accanto, e una catena; prova che il santo contribuì a quel pio Istituto». L'attestazione è dunque concorde: Boudard e Fea descrivono un papa con i reliquiari dei santi Pietro e Paolo in mano, come più volte è rappresentato Urbano V (Borgia 2002) dopo che nel 1369 i due busti d'oro e argento degli apostoli erano stati sistemati nel ciborio di San Giovanni in Laterano. Fea (1820) lo situa nella sagrestia, che potrebbe essere l'ambiente adiacente dietro gli archi, che al tempo della documentazione visiva era già murato: forse per questo gli affreschi non vennero copiati. Infine, Guattani (1817 [1819], tav. XXI) pubblica una planimetria con un altare separato dalla sala, forse lo stesso ambiente retrostante i due archi, ed è l'unico a vedere «in altro luogo espressa una cavalcata reale come se andasse in traccia delle spoglie di estinti Monarchi delle Spagne; due scheletri de' quali si vedeano giacere con corone in testa, soggetto anche per incerto». Non pertinente a San Giacomo è il disegno con *San Benedetto in trono* (BAV, Vat. lat. 5408, f. 33; Waetzoldt 1964, 34 cat. 122) (→ 102); inoltre, il Waetzoldt (*ibid.*, 34 cat. 123) include erroneamente il disegno acquarellato WRL, 9025 (Osborne-Claridge 1996, 274-275 cat. 123), che è invece relativo a San Pellegrino in Naumachia (→ 50).

#### Iscrizioni

##### PARETE OVEST

1 - Redazione del BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIIr, tra i Santi Cosma e Damiano.

+ *Hoc opus...*

2 - Redazione del BAV, Vat. lat. 9848, f. 14r

*CUM UXORE  
FECIT GU*

3 - Redazione del BAV, Vat. lat. 9848, f. 16r

+ *H...U...FECIT GU...T  
TEP...LS...ON...  
SPI...CTRT(M?) CCC O  
CUM UXORE OU*

4 - Redazione di Gualdi (1640 ca.), BAV, Vat. lat. 8252, parte I, ff. 186r, 195r

+ *Hoc...  
fecit...  
offert...  
spitale...  
cum...*

#### Note critiche

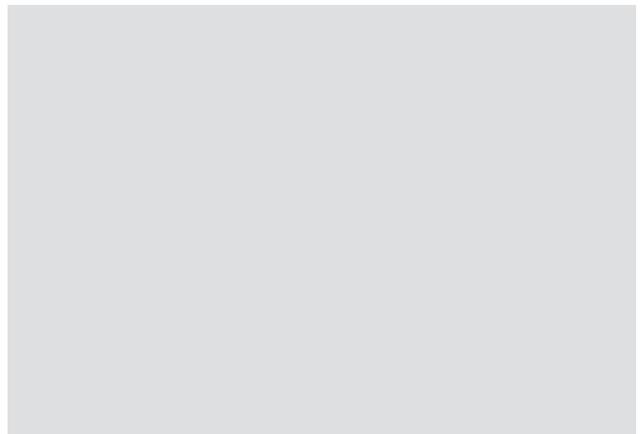
San Giacomo al Colosseo affiora nei documenti sia come chiesa che come ospedale appartenente alla *Societas* dei Raccomandati, custode della celebre icona del Salvatore come attestato sin dal 1318; dal 1333 gestiva l'ospedale di Sant'Angelo al Laterano. Per l'edificazione di San Giacomo sono attestate due donazioni

*inter vivos* di 50 fiorini ognuna, da parte di Pietro Sertani e Francesco Rosano, anteriori al 1360 (Egidi 1908-1914, I, 321 l.1-6 e 8). Nei documenti della *Societas* non si nomina mai un edificio preesistente, come invece accade nella letteratura dal Seicento in poi (*Fonti e descr.*); non ci crede già Adinolfi (1857, 116-117). Una donazione alla *Societas* nel 1373 parla della chiesa «*Jacobi apostoli prope Coliseum*» (ASR, Ospedale del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, cass. 455, n. 22). Nel 1433, una bolla di Eugenio IV concede alla *Societas* la rendita di due chiese per sostenere i «poveri e malati» dell'ospedale di San Giacomo; a metà Quattrocento esso serviva come dimora fissa per otto o nove povere donne (Helas 2017) e l'uso dovette continuare, se nel 1472 i maestri della strada danno licenza di allargare il complesso usato «da povere donne» (Adinolfi 1857, 156 ss. n. XI).

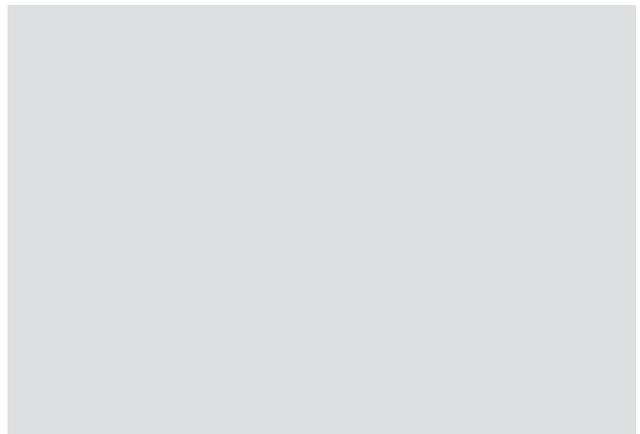
Il complesso si trovava ad est del Colosseo, leggermente in diagonale; l'ingresso originario, sul lato sud, è ben riconoscibile nella pianta di Nolli del 1748. L'edificio consisteva di una navata lunga m ca. 27,6 e larga m 9,7; le pareti laterali erano alte circa m 6,50, e il frontone raggiungeva m 8,1: i calcoli seguono le indicazioni di Séroux e dei lucidi di Boudard del 1817 (*Doc. vis.*). Non sappiamo se questa sala nel Trecento fosse usata come chiesa o come sala ospedaliera con un altare. La pianta del catasto del 1597 (ASR, Ospedale del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, reg. 385, ff. 50v-51r; Curcio 1979, tav. 8) documenta una separazione della navata in un vano più piccolo dichiarato «chiesa» sul lato della via Maior, e uno più grande denominato «granaio» sul lato della «strada nuova», l'odierna Via di San Giovanni in Laterano. Adiacente alla navata sul lato est si trovavano tre stanze e due cortili. Secondo il Gualdi (ff. 184v, 194r) esistevano anche pitture esterne: «sonvi nelle pareti diverse figure, le quali per essere state all'aere, e alle offese del tempo hora quasi nulla, o poco si vedono».

Da quello che si intravede nella documentazione visiva e scritta, la decorazione non risponde ad un'unica campagna; in essa sono però distinguibili alcuni nuclei, coerenti al loro interno, ma non necessariamente contemporanei tra loro. Uno dei nostri punti di partenza è stata l'ipotesi che difficilmente la chiesa possa esser rimasta a lungo senza alcun apparato pittorico, anche se solo di carattere devoto; e per chiarire almeno in parte questo aspetto, l'analisi del materiale visivo deve andare di pari passo con il lavoro sulla committenza.

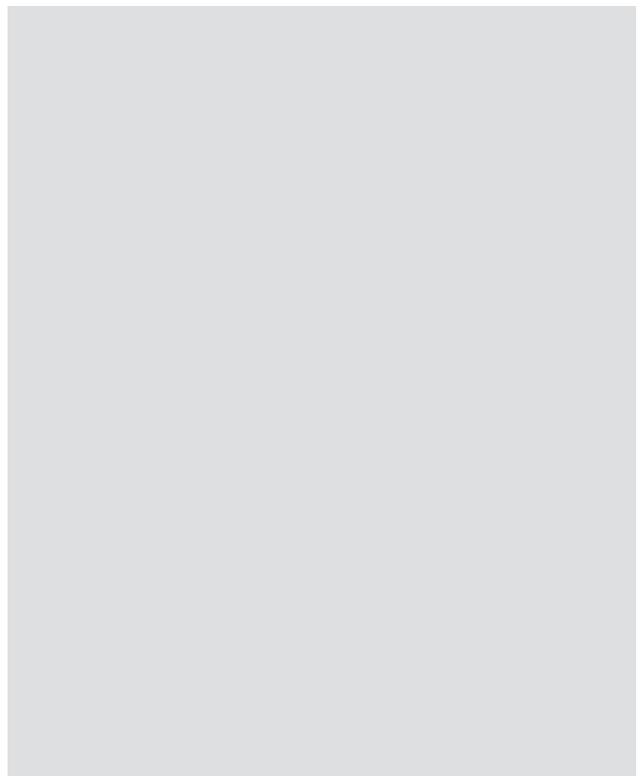
La più antica descrizione (Torrighio 1649), quasi contemporanea alla prima documentazione visiva (1635 ca.; *Doc. vis.*) così recita: «Io vi fu nel 1635 e la viddi tutta depinta, e fra l'altre pitture v'erano l'Imagini del Salvatore, di S. Giacomo con alcuni suoi miracoli, che si leggono in vn libro scritto a penna nell'Archivio di S. Pietro in Vaticano, composto da Papa Calisto II (*Codice callistino* XII secolo [2008]), del Crocefisso, della Beata Vergine, di alcuni apostoli, di SS. Cosma e Damiano, di S. Cristofano, di S. Francesco, della vita della Madonna, del Card. Christofano Marone con la sua arme già Arciprete di S. Pietro, e Commendatario di S. Alessio nel Aventino, che fece depingere questa chiesa di che parlo, di papa Bonifacio IX in ginocchioni, appresso al quale è vn Padre di S. Domenico, & vn Monaco di S. Benedetto, e di altri Santi, che per brevità tralascio». La descrizione di Gualdi (1640, ff. 184v, 194r) aggiunge altri dettagli: «Dentro poi ad una di dette stanze, tutte dipinte di vaghe pitture devote, nell'entrar a mano destra vedesi un fregio alto quanto un huomo, fatto a foggia di panno, o paramento, dove per intervallo di spatio scorgonsi due armi differenti in scudi tondi: in una stavvi un uccello negro, a similitudine di corvo, in campo bianco, e nell'altra un animale come pardo diritto, con fondo triangolare di scacchi gialli, e turchini». Lo stemma del pardo, documentato anche da Séroux nel 1792 (BAV, Vat. lat. 9848, f. 15r, con l'indicazione «a mano diritta» [7], potrebbe essere identificato con quello di Cristoforo Marroni (*Note della chiesa di San Iacomo al Colosseo* (XVIII secolo), BAV, Vat. lat. 8039, parte B.1, ff. 25r-26r, in Capitelli 1998; cfr. anche Rehberg 2008). Questi, nato attorno al



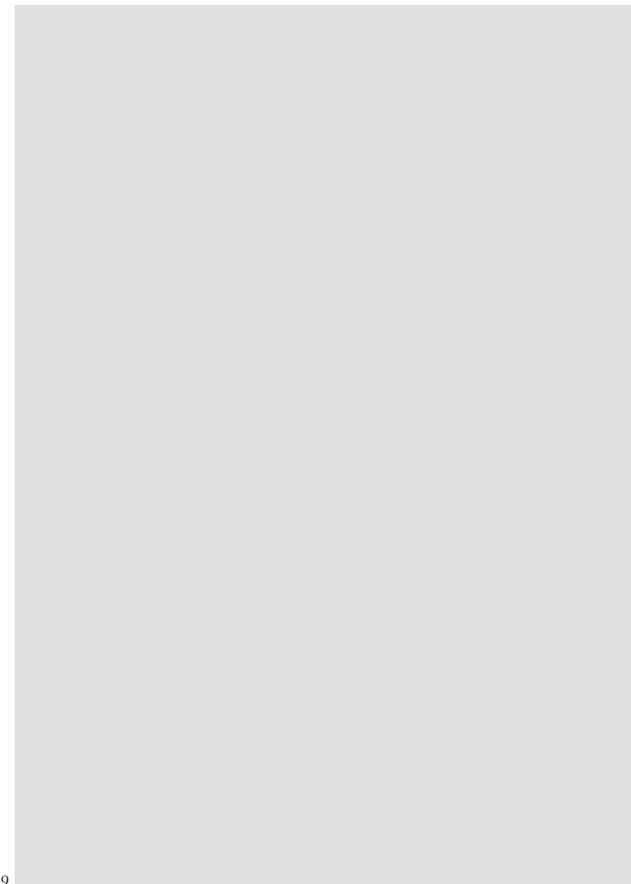
6



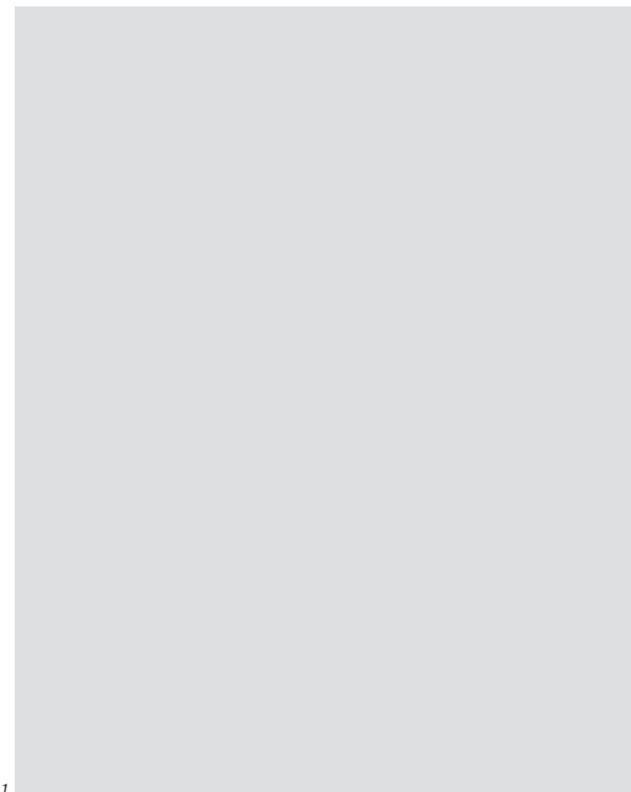
7



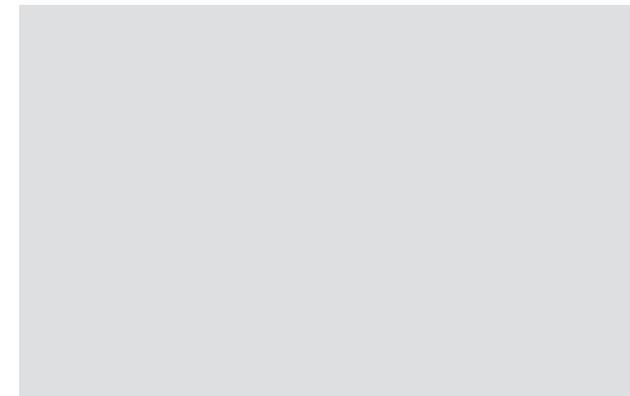
8



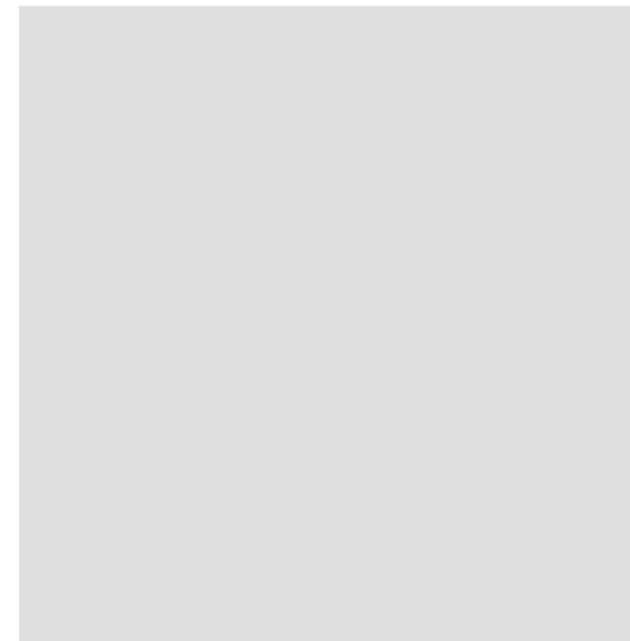
9



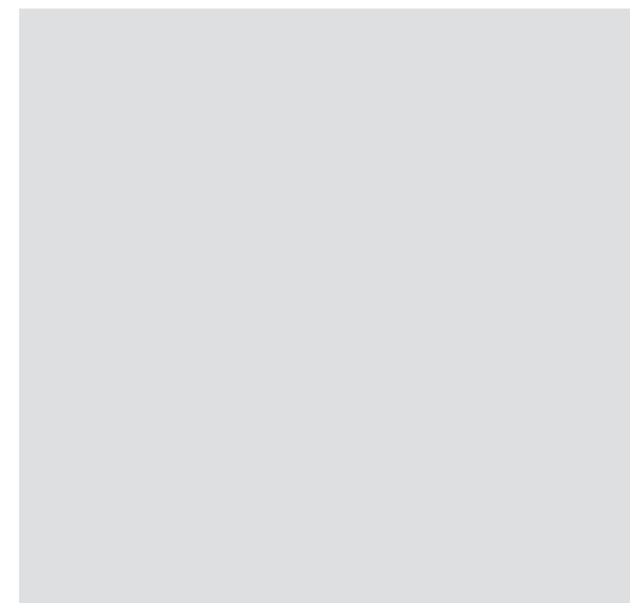
11



10



12



13

1345 da una famiglia di recente nobiltà municipale romana, fu fatto vescovo di Isernia da Urbano VI nel 1387 e cardinale di San Ciriaco da Bonifacio IX nel 1389. Nel 1396 divenne protettore e riformatore dell'Ordine benedettino e delle sue dipendenze. Dopo la sua morte nel dicembre 1404, la *Societas*, della quale era stato membro, ricevette 100 fiorini nell'anniversario suo e di suo padre (Egidi 1908-1914, I, 332; Id. II, 456). Il fatto che lo stemma non sia accompagnato dal cappello cardinalizio potrebbe significare che egli possa esser stato committente in San Giacomo prima del 1389 (*contra*, Toscano 2010, 54, che suppone una continuazione dei lavori dopo la morte di Marroni nel 1404).

Inoltre, nel BAV, Vat. lat. 9848, f. 17v, sotto le scene mariane, è documentato un velario dove secondo il Gualdi appariva un secondo stemma con un corvo: con ogni probabilità quello di Lorenzo di Egidio Angeleri, chiamato appunto «de Corvinis», canonico lateranense nel 1363, e nel 1367 priore della cappella di San Lorenzo *ad Sancta Sanctorum*; vescovo di Gubbio nel 1384, morì nel 1403 e venne sepolto nella basilica lateranense, dove la tomba si trova ancora oggi (Rehberg 1999, 287-290). Appare come *'Laurentius Egidii, ep. Eugubianus'* fra i membri della *Societas* (Egidi 1908-1914, II, 458): il legame con il Sancta Sanctorum rende possibile un suo ruolo come committente della *Venerazione dell'icona* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLVr. [3]). La figura del papa potrebbe quindi essere quella di Urbano V; il vescovo dietro di lui Lorenzo di Egidio; il personaggio con mitra vescovile e cappello cardinalizio situato al di sopra di essa – quindi, apparentemente, aggiunto in un secondo momento – potrebbe essere Cristoforo Marroni. Il riquadro potrebbe quindi datarsi fra il 1384 e il 1389, quando tutti e due questi personaggi erano vescovi: un momento che coincide con quello in cui – 1386 – la *Societas* ottenne la giurisdizione sulla *via Maior* fino al Colosseo, ed estese quindi il proprio potere esattamente fino a San Giacomo. Altri possibili committenti furono forse gli Annibaldi, famiglia potente e residente nel Colosseo. Il Gualdi (ff. 185r, 194r-v) infatti scrive (scambiando San Giacomo con Leonardo di Noblac, protettore di coloro che sono ingiustamente imprigionati): «A mano sinistra in un pilastro evvi San Christoforo di altissima figura; dopo segue San Leonardo, che cava una persona da una torre molto sublime, la quale sta piegata a modo di un mezz'arco, alla cui porta sonnovi alcuni soldati per guardia dormienti, e poggiati sopra i loro scudi, ne' quali evvi uno scorpione nero, arme antica degli Annibaldi, e vi è il cingolo militare intorno di razzetti turchini in campo bianco». Il contatto della *Societas* con gli Annibaldi è provato nel 1366 e 1369 quando Johannes et Andreas de Anniballis vendettero ai Raccomandati case all'interno del Colosseo (Adinolfi 1881, I, 325; Cerasoli 1902, 302 ss.); un altro possibile legame potrebbe essere esistito con Giacomo di Riccardo Annibaldi, canonico lateranense, appartenente anche lui al ramo della famiglia che usava il simbolo araldico dello scorpione: di questi sappiamo che nel 1369 non era già più in vita.

I dati incrociati potrebbero quindi, con estrema prudenza, invitare a una cronologia alta delle storie jacopee, la cui impaginazione – assai semplice, con pochi elementi di sfondo e poche figure; e con apparati decorativi di tipo cosmatesco – non sarebbero impossibili alla fine degli anni Sessanta o all'inizio dei Settanta. Le tematiche jacopee ricevettero una redazione importante da parte di Giovenale da Orvieto, nella predella del ricostruito retablo dell'Aracoeli datato 1441 (Federici 2010), dove tornano due delle scene presenti in San Giacomo. La recente ipotesi di Toscano (2010) di attribuire anche i dipinti jacopei della chiesa a Giovenale, soprattutto sulla base dell'affinità iconografica e compositiva della scena del *Mercante liberato dalla torre*, lascia però numerosi dubbi: altrettanto plausibile sarebbe che Giovenale, nel dipingere una tavola a tema jacoepo, si sia ispirato al modello vicino e ben noto dell'affresco in San Giacomo, tanto più perché il committente del *retablo* era Laurentius Petri Omnia Sancti, *alias* Mancino de Lucijs, legato come già suo padre alla *Societas* (Egidi 1908-1914, I, 363 l.4-6, 364 l.17-20)

Di ardua precisazione è anche la cronologia delle scene mariane. La *Dormitio*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione* sono legate al rito annuale più importante per la *Societas*, la processione dell'Assunta (Parlato 2007; Helas-Wolf 2011) e quindi anch'esse candidate ad una esecuzione precoce nell'apparato decorativo della chiesa. I *Raccomandati* erano i responsabili del trasporto dell'icona del Salvatore dal Sancta Sanctorum fino a Santa Maria Maggiore, dove essa doveva 'incontrarsi' con l'icona mariana; San Giacomo al Colosseo era il luogo dove venivano scelti i portatori. La processione con l'icona però non toccava la chiesa, il che spiega forse l'insistenza sulle due scene della *Venerazione dell'icona* e dell'*Assunzione della Vergine*. Séroux d'Agincourt (BAV, Vat. lat. 9848, f. 20r) richiama un confronto con il Sacro Speco di Subiaco, cappella del Beato Lorenzo Loricato, annotando la differenza con gli affreschi di San Giacomo; un confronto, quello con i dipinti di Subiaco, non impossibile, visto che la cappella del Beato Loricato è datata al 1363-1369 (Cantone 2004, 166-201; Romano 1992, 345-349). Vi figurano le scene dei *Funerali della Vergine* e dell'*Incoronazione* (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXVIIr). Alcuni dettagli richiamano altri esempi medio-trecenteschi, come il gesto di Maria che getta la cintola a san Tommaso, usato da Orcagna nel tabernacolo di Orsanmichele (1355-1359), dove la scena è associata, come negli affreschi romani, a quelle della *Dormitio* e del *Cristo con l'animula della Vergine*. Il gran numero di angeli con strumenti musicali che attornia l'*Assunzione* e l'*Incoronazione*, non ricordati dai testi biblici o devozionali, è diffuso dal Trecento in poi, specialmente in Toscana (Mayer Brown 1984-1986; Seravalle 2006; Di Lorenzo 2008); allude forse al contesto di suoni e musiche che aveva caratterizzato l'evento sacro romano già nel Medioevo (Helas-Wolf 2011, 22).

Il ciclo dell'*Infanzia di Maria*, sulla parete adiacente, è l'unico noto nella Roma medievale e rinascimentale. Alcuni aspetti che si intravedono nelle copie – le colonnine di separazione tra le scene (BAV, Vat. lat. 9848, f. 17v), o il carattere pastorale del *Gioacchino tra i pastori* – richiamano modelli toscani, dal Taddeo Gaddi della cappella Baroncelli al Giovanni da Milano della cappella Rinuccini a Santa Croce, ambedue gli artisti essendo presenti a Roma nel 1369. Nello stesso senso, appare di modello toscano la scena della *Natività di Maria*, che evoca quella di Pietro Lorenzetti per il duomo di Siena (1335-1342); mentre lo *Sposalizio della Vergine*, con l'architettura a pianta centrale, e l'*Arrivo della Vergine in casa di Giuseppe*, richiamano gli affreschi di Ugolino di Prete Ilario nel Duomo di Orvieto (1370 ca.). Più lontana sulla parete di fronte, anche l'*Annunciazione* offre rimandi alla cultura pittorica umbro-toscana. Il ciclo romano mantiene però una marcata indipendenza e una capacità inventiva, come nella *Presentazione di Maria al Tempio*, dove Maria non sale le scale ma sta vicina ai genitori e quasi si aggrappa a sua madre, guardando verso lo spettatore (BAV, Vat. lat. 15308, n. 2) [12]. Il legame di committenza con Cristoforo Marroni e Lorenzo di Egidio *de Corvinis*, offerto dalla presenza degli stemmi, orienta la datazione di queste scene dell'*Infanzia* agli anni tra 1384 e 1389; si potrebbe supporre che la stessa cronologia possa attribuirsi al *Transito*, l'*Assunzione*, l'*Incoronazione*, e la *Venerazione dell'icona*.

Infine, la parete est sembra ancora più composita, ad opera di vari committenti e per pitture almeno in parte votive. Figure di donatori appaiono infatti nei riquadri con i santi Cosma e Damiano (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIIr), con il santo papa (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXVIIr) e il santo vescovo (BAV, Vat. lat. 9848, f. 16r); poco utili ai fini della datazione sono le apparenti somiglianze della figura del san Bartolomeo con la pelle sulla spalla (BAV, Barb. lat. 4408, f. XXIr [14]) con quella dei Santi Quattro Coronati (→ 78) e dei santi Cosma e Damiano, raramente rappresentati come giovani con abiti corti (BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIIr [15]), con quelli di Sant'Agnesa fuori le mura (→ 105). La Madonna della Misericordia invece è un'iconografia molto frequente nell'autorappresentazione di confraternite e istituzioni di carità (Castaldi 2011).

### *Interventi conservativi e restauri*

1525: l'edificio risulta adoperato come granaio («San Jacomo... adoperato hogie per granario... ma prima vi era recepto de povere donne per buon respecto da quella solitudine remosse»; ASR, Ospedale del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, reg. 373, f. 1v). 1597: nel catasto 1597 è riportata una planimetria, con la sala divisa in due parti, quella settentrionale usata come granaio. La parte più piccola sul lato orientale era usata come chiesa (Curcio 1979, fig. 7).

1816: In seguito agli scavi del Colosseo nel 1810 e alla riqualificazione della zona, l'edificio viene acquistato dallo Stato della Chiesa e demolito nel febbraio 1816 (Capitelli 1998, 77-79).

### *Documentazione visiva*

Simone Lagi-Marco Tullio Montagna, disegni acquarellati (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, ff. XXIr-Lr, numerazione parallela 1-50, singole scene senza ordine, sul primo foglio: «Pitture In S. Giacomo al Coliseo iq». Le lettere G (giallo), R (rosso), V (verde), T (blu) sono ovviamente indicazioni per colorare il disegno non *in situ*; Jean Baptiste Séroux d'Agincourt, disegni (1792), BAV, Vat. lat. 9848, ff. 12r-19v.: prospetti, planimetrie e singole scene, corredate da misure e indicazioni. Al f. 20r è inserito un piccolo quaderno (sei pagine non numerate) con annotazioni; Ferdinand Boudard, dieci disegni a inchiostro eseguiti per Carlo Fea (1817), BAV, Vat. lat. 15308, nn. 1-10. Le teste sono finite a matita. Su tutti (tranne il n. 9) si legge: «Pitture che esistevano nella demolita chiesa di S. Giacomo al Colosseo fedelmente lucidate e delineate da Ferdinando Boudard 1817». Le scene di San Giacomo sono corredate dal testo della relativa leggenda. Le tre scene mariane sono quelle del registro inferiore, identificate dai sottotitoli, con l'errore di identificazione del n. 4, l'*Arrivo di Maria a casa di Giuseppe*, interpretato come *Visitazione*. La testa di Cristo è un dettaglio della *Venerazione dell'icona* (Boudard 1850, 174); Guattani 1817 [1819], tav. XXI.

### *Fonti e descrizioni*

Erce Ximénez 1648, ff. 233v-234r, in Jacomet 2005, 389; Torrigio 1649, 150-151; Gualdi (1640 ca.), BAV, Vat. lat. 8252, parte I, ff. 184r-186r, 194r-195r; Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 19r, in Mellini ante 1667 [2010]; *Note della chiesa di San Iacomo al Colosseo* (XVIII secolo), BAV, Vat. lat. 8039, parte B.1, ff. 25r-26r, in Capitelli 1998, 70, nota 46.

### *Bibliografia*

Guattani 1817 [1819], 130-131; Fea 1820, XXV-XXVI nota 2; Boudard 1850; Adinolfi 1857, 113-118; Waetzoldt 1964, 34-35; Kane 1992, 172; Romano 1992, 384-385; Bruderer Eichberg 1998, 59; Capitelli 1998; Iacobone 2004; Tosini 2008, 134 nota 4.

*Philine Helas*

88. LE PERDUTE IMMAGINI DI URBANO V A SAN SALVATORE DELLA CORTE (OGGI SANTA MARIA DELLA LUCE IN TRASTEVERE)

1370-1380

Le due immagini di papa Urbano V a San Salvatore della Corte sono oggi perdute, ma testimoniate dai due acquarelli di Antonio Eclissi (1630-1644 ca., WRL, 9201, 9202).

WRL, 9201 (cm 35,1x2,06) [1]: il papa è assiso su un trono il cui schienale è decorato da un motivo floreale; ha la tiara, il manto trattenuto sul petto da una spilla con le insegne dei Grimoard, ed è aureolato. Nella mano sinistra sorregge una piccola figura di san Pietro con le chiavi e il libro, nella destra san Paolo con la spada. In alto si legge un'iscrizione (*Iscr.* 1) mentre sulla destra appare un piccolo personaggio con la mano levata [1].

WRL, 9202 (cm 35,5x22,3) [2]: l'immagine è simile alla precedente, comprese le figure di Pietro e Paolo, l'aureola del pontefice, e la spilla con le insegne Grimoard. Ai piedi del trono, un piccolo personaggio inginocchiato; in alto si legge un'altra iscrizione (*Iscr.* 2) [2].

*Iscrizioni*

1 - BEATUS URBANUS PP. V

2 - S(AN)CTISSIMUS D(OMI)N(V)S N(OSTER) URBANUS PAPA V

*Note critiche*

Il papa francese Urbano V (1362-1370), nato Guillaume de Grimoard, torna a Roma, effimeramente, nel 1367, e nel tentativo di dare un segno forte del ritorno del papato in città, inscena la grande cerimonia di traslazione delle reliquie dei santi Pietro e Paolo (Baluzius 1693 [1916-1928], I, 366): le teste degli apostoli vengono trasferite dal Sancta Sanctorum in San Giovanni in Laterano, dove viene costruito il nuovo tabernacolo al di sopra

della nuova *confessio* (→ 84) (Mondini 2011) e dove il 15 aprile 1370 le teste vengono situate, racchiuse all'interno dei grandi reliquiari, opera di Giovanni di Bartolo e finanziati dall'intervento del re di Francia Carlo V e delle regine di Navarra e Napoli (Cancellieri 1806; Osborne 1991). Dopo la morte di Urbano nel 1370, ma soprattutto a partire dal 1372, mentre cominciano a diffondersi le notizie dei suoi miracoli, viene lanciato un processo di canonizzazione, poi culminato nel 1381 con l'inchiesta ufficiale dell'antipapa Clemente VII (1378-1394) e nel 1382 con la pubblicazione del *Liber de vita et miraculis beati Urbani pape quinti* (Olivier 1382 [1897]; Bolgia 2016, 348-349). Il meccanismo di propaganda passa per la proliferazione delle sue immagini, in tutt'Europa: ne sono conservate a Bolzano, Bologna, Spoleto, Assisi e Ninfa, altre sono perdute o testimoniate da disegni o testi scritti (Osborne 1991, 28-29; Bolgia 2002, 563-564 nota 6). Dovettero essere numerose a Roma, come testimonia un brano del *Liber de vita et miraculis beati Urbani pape quinti*: «*Item quod in diversis et plurimis ecclesiis, etiam patriarchalibus urbis Rome et aliis metropolitanis, cathedralibus, conventualibus, collegiatis et non collegiatis, et aliis plurimis locis publicis et secretis, locorum, terrarum et regionum predictarum, ex devotione plurimarum et diversarum personarum Deo et eidem domino Urbano devotarum eius ymago et ymagines seu effigies fuerunt et sunt pictae, et de die in diem pinguntur.*» (Olivier 1382 [1897], 377).

In questo quadro rientrano le immagini copiate da Eclissi e ora, dopo alcune proposte più vaghe – Bianchini pensava che RL 9201 fosse stata originariamente nel convento dei Santi Giovanni e Paolo (*Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746), BVR, T9, vol. 28, f. 180) – sappiamo che si trovavano nella chiesa trasteverina di San Salvatore della Corte, oggi Santa Maria della Luce (Bolgia 2002; Ead. 2016, 343-350). Stefano Vannini le descrive con precisione nel suo *La vita del Cardinale Pietro Stefaneschi* (Vannini 1642 [1976], 972-977) e la descrizione coincide con i disegni di Eclissi. Prima della ricostruzione settecentesca (Gallavotti Cavallero 1976), il pannello WRL 9201, certamente a fresco, si trovava «nel pilastro destro dell'arco grande» e il pannello WRL 9202 «nella parete dietro la porta grande entrando alla sinistra». Un'ulteriore versione di quest'ultimo pannello è conservata in un manoscritto barberiniano, con nell'angolo del foglio la nota «S. Salvatore della Corte» (BAV, Barb. lat. 4410, f. 30r; Bolgia 2002, 569; vedere anche Torrigio 1643, 307).

Altre immagini simili di Urbano V, oggi perdute, sono testimoniate a San Crisogono (Mancini ante 1630 [1956-1957],

I, 72; Torrigio 1643, 307), a San Francesco a Ripa (*ibid.*) e nel distrutto oratorio dei Santi Pietro e Paolo sulla via Ostiense (*Actes anciens et documents concernant le bienheureux Urbain V* 1897, 197), nonché in San Giacomo al Colosseo (→ 87); si aggiunge infine il disegno RL 8937 di Windsor (cfr. p. 23, fig. 10), copia di una tavola probabilmente ad Arezzo (Vannini 1642 [1976], 974-975; Bolgia 2002), in cui il papa regge sul ginocchio sinistro il modello del ciborio lateranense come nel pannello del museo Bardini a Firenze (Kaftal 1952, fig. 117); Bianchini l'aveva situata ai Santi Giovanni e Paolo, Osborne in San Giovanni in Laterano (1991, 30).

L'iconografia delle immagini ha un esplicito riferimento alla traslazione delle teste di Pietro e Paolo (Vannini, infatti, la comprese quale ritratto del papa Silvestro con le immagini da lui presentate a Costantino: Vannini 1642 [1976], 973; BAV, Barb. lat. 4410, f. 30r). Nel pannello WRL 9202 le 'teste' sono rappresentate secondo il formato dell'icona paleoslava, mentre nell'altro è forse percepibile l'impressione suscitata dai reliquiari di Giovanni di Bartolo. Secondo Bolgia (2002) la presenza delle figurine dei committenti in ognuna delle copie dei pannelli attesta della loro natura di dipinti votivi; nessuno spiraglio è aperto circa il perché della scelta della chiesetta di San Salvatore, anche se la devozione a Urbano sembra esser stata intensa nella zona di Trastevere.

*Documentazione visiva*

Antonio Eclissi, disegni acquarellati (1630-1644 ca.), WRL, 9201, 9202; acquarello (XVII secolo), BAV, Barb. lat. 4410, f. 30r.

*Fonti e descrizioni*

Vannini 1642 [1976], 972-977; Torrigio 1643, 307; *Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746), BVR, T9, vol. 28, f. 180.

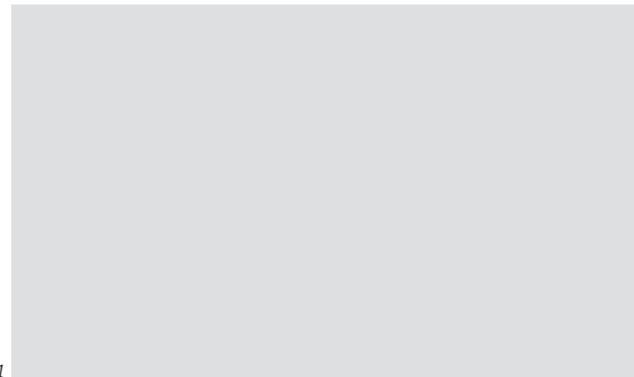
*Bibliografia*

Mann 1920, 197; Osborne 1991; Osborne-Claridge 1996, 331-335; Bolgia 2002; Bolgia 2016, 349-350.

Valentine Giesser

## 89. L'ANNUNCIAZIONE CON SAN VENCESLAO NEL PORTICO DI SANTA MARIA IN TRASTEVERE

1380-1400 ca.



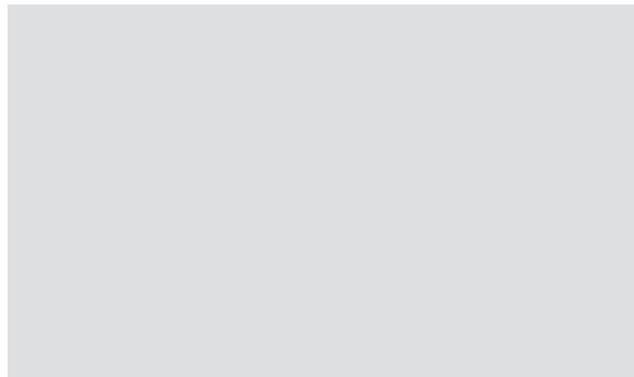
Il dipinto murale, apparentemente ancora *in situ*, si trova sulla parete di fondo nel portico, rovinatissimo oggi specialmente nella zona in basso, perduta e poi ridipinta (*Int. cons.*) [1]. Fu disegnato da Antonio Eclissi [2] e l'acquarello del Vaticano reca anche un'iscrizione: «Sotto il portico. Pittura antica, con l'immagine di S. Vicislao Re di Boemia. Credono alcuni, la beretta del santo essere la medesima con quella del Prefetto di Roma».

Al centro del riquadro si vede la Vergine, seduta in una specie di piccolo edificio aperto da arcate su colonne, con davanti a sé un inginocchiato sormontato da un leggio, e con un personaggio inginocchiato e le mani giunte in direzione della Vergine. Davanti a Maria l'arcangelo Gabriele con un giglio in mano (non attestato da Eclissi). In alto, Dio Padre spande un alone luminoso nel quale si vede la sagoma di una colomba; dietro la Vergine, san Venceslao, con barba e capelli biondi, copricapo e aureola. In una mano ha un vessillo con asta bianca a croci nere, e nell'altra una spada mal visibile. Nel disegno di Eclissi il vessillo è ornato da un uccello, e davanti alla spada appare uno scudo con un'aquila ad ali spiegate [2].

### Note critiche

La lettura iconografica dell'affresco è difficoltosa a causa delle lacune e dei rifacimenti (*Int. cons.*). Nel Seicento il santo a sinistra era letto come prefetto di Roma, a causa del copricapo (BAV, Barb. lat. 4404, f. 11; Vannini 1642 [1976], 997-998); Bianchini pensava fosse san Maurizio (*Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746), BVR, T9, vol. 28, f. 16). Nell'acquarello di Eclissi però si comprende bene trattarsi di san Venceslao, duca di Boemia nel IX secolo e poi suo santo patrono: lo dicono l'aquila imperiale sullo scudo (oggi scomparsa) e sul vessillo (oggi trasformata in una croce). Il piccolo personaggio inginocchiato è oggi una figura maschile, ma in Eclissi è una donna velata.

La figura di san Venceslao avvicina questo affresco a quello dell'altare di san Venceslao in San Pietro, databile tra 1364 e 1378 (→ 89), che il pittore di Trastevere prese forse a modello. Non essendo noto alcun legame tra la chiesa di Santa Maria e la Boemia, è attualmente impossibile legare l'affresco a una specifica committenza. L'*Annunciazione* ha avuto datazioni molto varie, dall'attribuzione a Cavallini (Angeli 1904, II, 398; Tani 1922, 118; Thynne 1924, 123) fino al primo Quattrocento (*Guide rionali. Trastevere II* 1980, 98; Marchei 1999, 31). Il tardo Trecento (Romano 1992, 309) sembra però il momento più adatto a situare il dipinto; l'accostamento tra il san Venceslao, con le sue labbra carnose, l'orecchio molto disegnato, il naso rigonfio alla punta,



e alcuni brani in San Sisto Vecchio (→ 90), in particolare il san Paolo sotto l'arcatura, funziona abbastanza bene.

### Interventi conservativi e restauri

Ante 1639: perdita della parte inferiore dell'*Annunciazione* con san Venceslao, testimoniata da Eclissi (BAV, Barb. lat. 4404, f. 11). Aprile 1835: Durante un sopralluogo, Vincenzo Camuccini attribuisce questo affresco e l'altro dipinto del portico (→ 96) a Giotto e ne chiede il restauro (ASR, Camerlengato II, tit. IV, b. 235). 1869: restauro del portico sotto Pio IX (*Triplice Omaggio* 1877, 41-42); è probabilmente in questa occasione che si inseriscono delle cornici attorno ai dipinti. I lavori murari causano la perdita dei volti della Vergine e dell'angelo Gabriele, nonché della parte inferiore del riquadro, già in parte lacunosa. In dicembre si realizza il restauro degli affreschi, da parte di Francesco Gai (ASR, MCLP, 1855-1870, b. 276, fasc. 18, fasc. 21; il restauro è testimoniato nella fotografia anonima (1900-1924 ca.), conservata alla Fondazione Zeri, 54639). 1924-1925: nuovo restauro degli affreschi da parte di Tito Venturini Papari (ACS, AA.BB.AA., II Divisione, 1924-1928, b. 185).

### Documentazione visiva

Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1640), BAV, Barb. lat. 4404, f. 11; copia del BAV, Barb. lat. 4404, f. 11, WRL, 8943; Séroux d'Agincourt 1841, VI, tav. CXXV.6; fotografia (1900-1924 ca.), Bologna, Fototeca Zeri, 54639.

### Fonti e descrizioni

Vannini 1642 [1976], 997-1000; *Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746), BVR, T9, vol. 28, f. 16.

### Bibliografia

Fontana 1833-1855 [1889], I, 26; Nibby 1838-1841, I, 492; Séroux d'Agincourt 1841, VI, 205; Angeli 1904, II, 398; Van Marle 1921, 203; Tani 1922, 118; Thynne 1924, 123; Busuiocanu 1925, 319-322; Cecchelli 1933, 77, 80; Waetzoldt 1964, 51; *Santa Maria in Trastevere* 1968; Parsi 1970, V, 119; Claussen 1980, 287-288; *Guide rionali. Trastevere II* 1980, 98; Pace 1986b, 435; Luciani 1987, 25; Gandolfo 1988, 356; Osborne 1991, 30; Romano 1992, 309, 387; Osborne-Claridge 1996, 240-241; Marchei 1999, 31.

Valentine Giesser

## 90. GLI AFFRESCHI NELLA NAVATA DI SAN SISTO VECCHIO

1385-1395

Gli affreschi occupano la parte più alta delle pareti della navata duecentesca, nei tratti più vicini all'abside. Sulla parete sinistra, in un riquadro di ragguardevoli dimensioni (cm 340x250) [1], è raffigurata la navata di una chiesa, la cui parete di fondo presenta rosoni e bifore, mentre in primo piano due esili colonnine separano tre storie. In quella all'estrema sinistra è Caterina da Siena (*Iscr.* 1) che dona la veste a Cristo in figura di povero mendicante. Nella scena successiva Cristo, ai piedi del quale è raffigurata una monaca domenicana, pone nelle mani di Caterina Benincasa la veste rossa della carità [2]. Segue, nello spazio rimanente, una terza storia, questa volta delimitata da un arco a tutto sesto. All'interno di questa edicola è raffigurato sant'Eustachio con i suoi due figli. All'estremo del riquadro, ai piedi di uno dei figli, si vede lo stemma dei Sant'Eustachio, uno scudo gotico bipartito con due quadrupedi attergati: il primo, un leone, bianco in campo rosso, il secondo, un lupo, rosso in campo bianco, dalle fauci dei quali esce il corpo di un bambino nimbato (Ronci 1951, 21-23). Allo stesso livello sulla parete opposta sono raffigurati, inquadrati da archetti a tutto sesto – arricchiti da finti mosaici e sorretti da

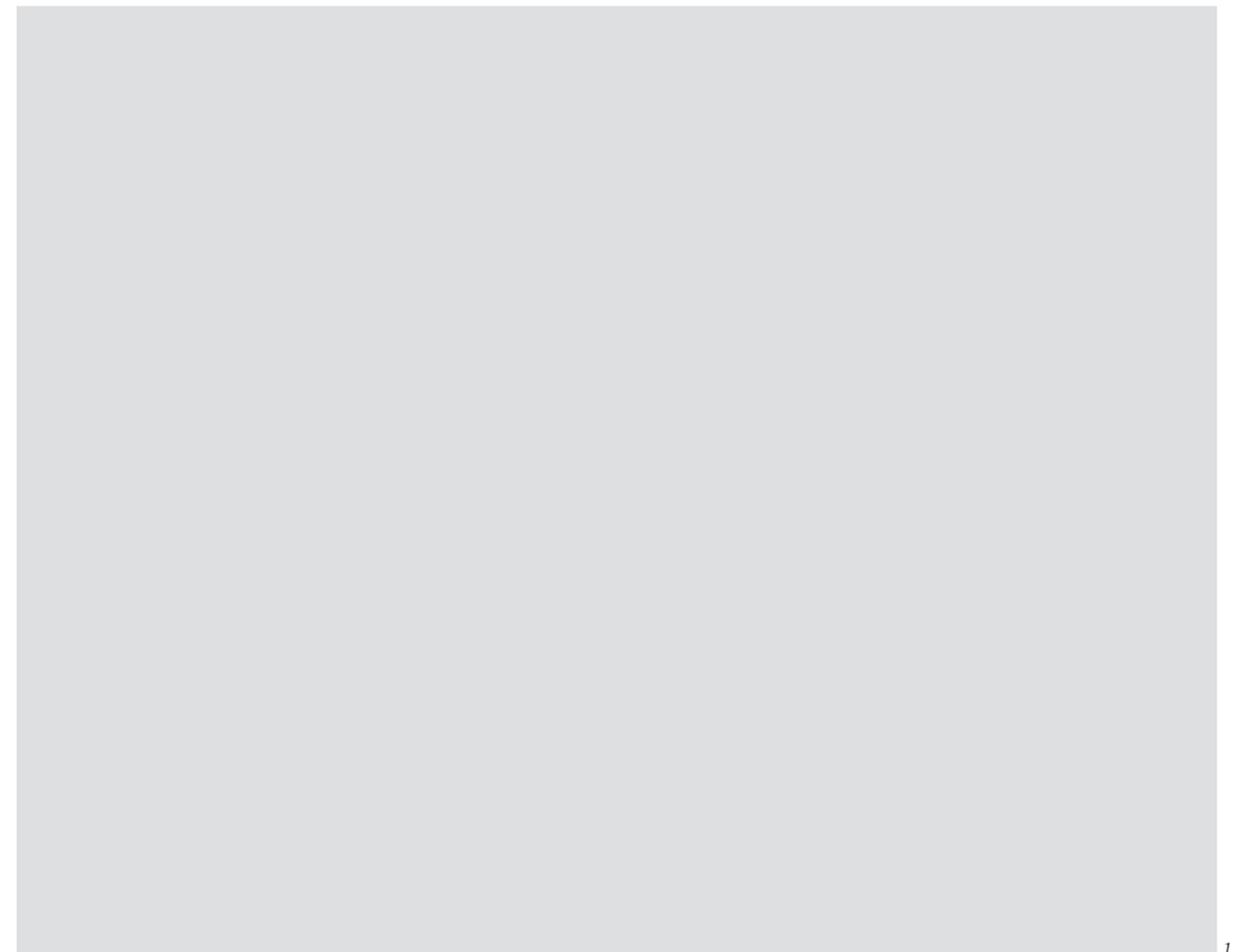
agili colonnine tortili con capitello corinzio – quattro santi [3]: Paolo (cm 60x110) [4], Giovanni Battista (cm 60x110), Domenico (cm 65x200) e Pietro Martire (cm 65x200), i primi due tagliati a mezzo busto dallo specchio della piccola porta che immette a questa parte della chiesa.

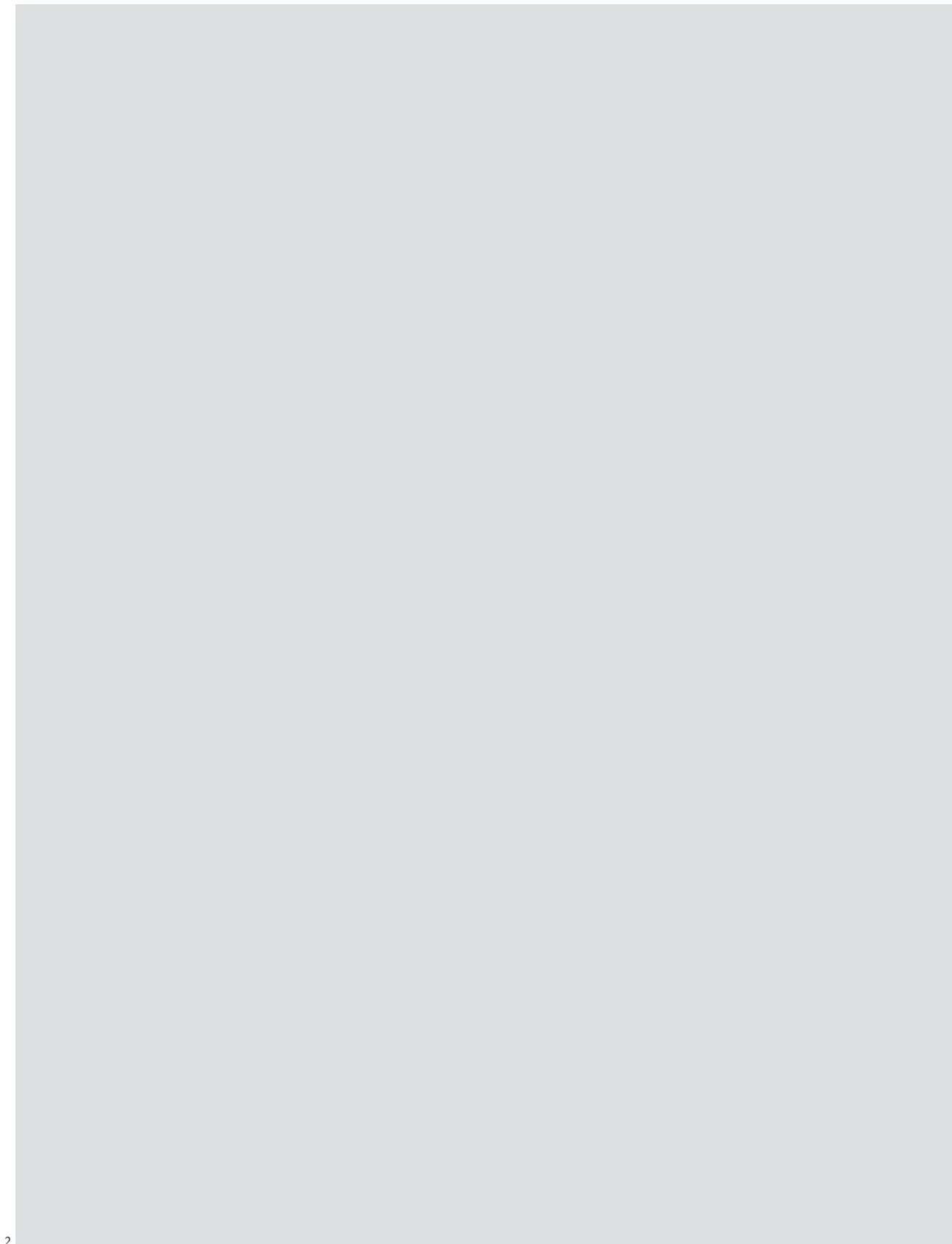
### Iscrizioni

1 - Iscrizione identificativa, disposta all'interno dell'area figurata, a sinistra, sotto la scena di santa Caterina che dona le vesti a Cristo, sovrapposta nella parte terminale alla colonna che separa le scene, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere scure su fondo chiaro. Integre. Scrittura maiuscola gotica.

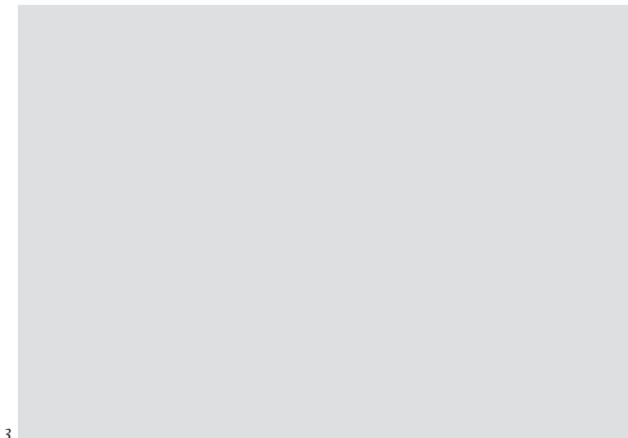
### B(ea)ta Hatherina de Senis

Caterina è indicata come *beata* e non come *santa*. Questa osservazione daterebbe il dipinto tra il 1380, anno della morte





2



3

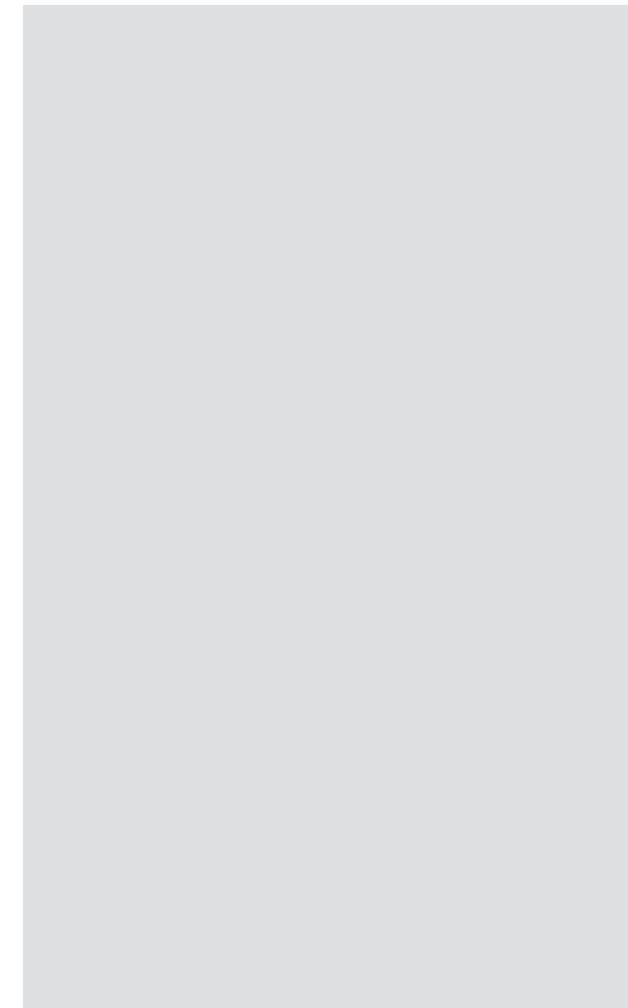
di santa Caterina a Roma, e il 1411, anno dell'avvio del processo per la sua canonizzazione (Ronci 1951, 24). Inoltre, il nome reca l'iniziale *H* e non *C*. L'alternanza dei grafemi *h/k* per il fonema /k/ nella scrittura basso medievale è un fatto noto e attestato (Stussi 2013).

(S. Ric.)

#### *Note critiche*

Già noti al Cavalcaselle, come attesta un suo disegno della parete sinistra (1864 ca.; Fraticelli c.s.), gli affreschi sono stati pubblicati da Gilberto Ronci nel 1951. Restaurati da Silvana Franchini tra il 1990 ed il 1992, per Ronci (1951, 24) sarebbero da datarsi tra il 1380, anno della morte di santa Caterina a Roma, e il 1411, momento in cui fu avviato, a Venezia, il primo processo di canonizzazione, conclusosi nel 1416: l'iscrizione infatti definisce la Benincasa come 'beata'. Committente degli affreschi sarebbe la monaca che si vede ai piedi del Cristo nella seconda delle scene cateriniane (Ronci 1951, 21), da identificarsi con Andrea o Sofia Sant'Eustachio, entrambe monache in San Sisto nell'ultimo ventennio del Trecento (Barclay Lloyd 2012, 228-229) e forse figlie o nipoti di Eustachio Sant'Eustachio, che ebbe due figli maschi, Agapito e Giannozzo, e che morì prima del 1385 (Carocci 1993a, 413).

Le architetture dipinte dei due affreschi, complesse nel disegno ma semplificate nella stesura, propongono motivi che si ritrovano in altri murali romani quali, ad esempio, gli affreschi già alla Madonna del Buon Consiglio (→ 107). Tanto nelle storie di Caterina da Siena che nei santi della parete opposta, molti sono i dati di scrittura e gli elementi fisiognomici che rimandano alla pittura senese tardogotica. L'adesione ai modi di pittori quali Andrea Vanni e Taddeo di Bartolo non sembra tuttavia ragione sufficiente per assegnare i due frammenti ad un maestro senese (Ronci 1951, 20). Più credibile è invece che questo diffuso senesismo possa essere l'effetto su di un artista locale della circolazione, nel corso del Trecento, di opere senesi (→ 82) e della presenza documentata a Roma, nella seconda metà del secolo, di maestri di questa scuola. Non si può inoltre escludere che la matrice 'senese' delle storie cateriniane sia passata al pittore di San Sisto attraverso il suo modello, ovvero le pitture fatte fare, all'indomani della morte di Caterina, alla Minerva presso la sua tomba, completata nel suo primo assetto nel 1383 (Bianchi 1988, 43). Commissionate forse da Raimondo da Capua, primo agiografo della santa, le pitture minervitane proponevano le medesime scene cateriniane che si vedono a San Sisto, come ricordava Stefano Maconi, familiare della santa, nella sua testimonianza al processo del 1411 (Giunta 2002, 66). Interessante attestazione, come è stato osservato, delle 'declinazioni' che il 'senesismo' assumeva una volta entrato in circolo nelle zone centro-meridionali dell'Italia (Romano 1992,



4

411), gli affreschi sistini, se realizzati – come ipotizzabile – in ragione della morte di Eustachio San Eustachio, precedono forse la stesura definitiva della *Legenda Major* (1385-1395) di Raimondo da Capua (Barclay Lloyd 2012, 226-228).

#### *Interventi conservativi e restauri*

1990-1992: pulitura con consolidamento dell'intonaco e fissaggio (Silvana Franchini).

#### *Documentazione visiva*

Giovanni Battista Cavalcaselle, disegno (1864 ca.); raffigura i quattro santi della parete sinistra con l'iscrizione «Figure di grandezza naturale della fine del 1300 del gotico queste sono le migliori», in Fraticelli c.s.

#### *Bibliografia:*

Bertini Calosso 1920, 114 nota 113; Van Marle 1923-1938, VIII, 362; Ronci 1951, 19-24; Vitali 1983, 435; Romano 1992, 411; Barclay Lloyd 2012, 223-232.

Beatrice Cirulli

## 91. IL PALAZZO APOSTOLICO VATICANO. LA TERZA FASE PITTORICA. IL CUBICOLO DI NICCOLÒ V

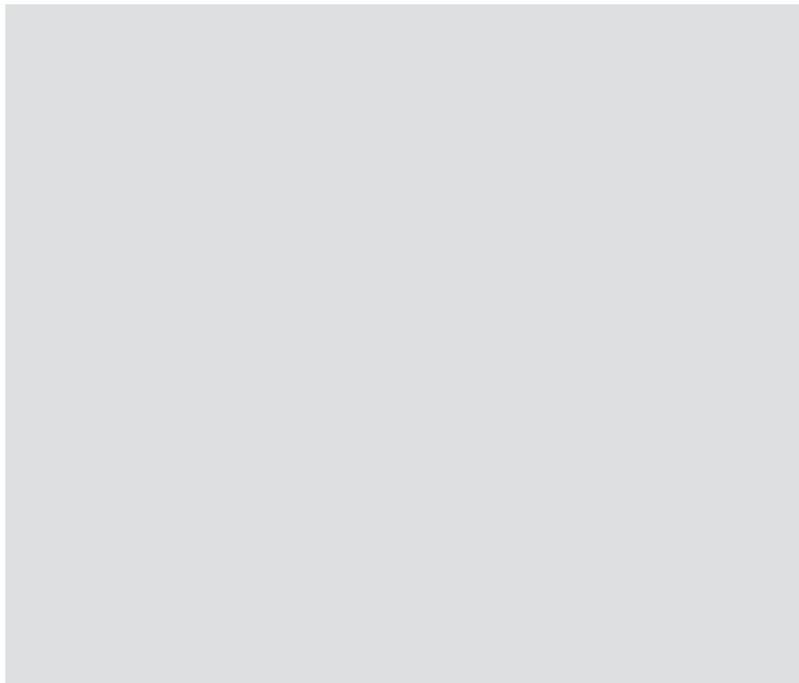
Dipinti murali staccati

Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, depositi, inv. 42325.2 (cm 107 × 138), 3 (cm 86 × 153),

4 (cm 94 × 50,5), 5 (cm 94,5 × 61), 6 (cm 91 × 71), 7 (cm 68,5 × 50), 8 (cm 49 × 48,5), 12 (cm 89 × 71), 13 (cm 90 × 81),

14 (cm 90 × 71), 15 (cm 81 × 71), 17 (cm 111 × 148), 19 (cm 75,5 × 57)

1389-1404



1

Nei depositi dei Musei Vaticani si conservano molti affreschi staccati dal Palazzo Vaticano (Cornini-De Strobel, in *Corpus V* → 32), e tra questi sono 17 frammenti, provenienti dal cosiddetto cubicolo di Niccolò V. Se ne può ricomporre il motivo di un fregio verde a girali d'acanto su fondo rosso, intervallato da medaglioni con lo stemma di Bonifacio IX Tomacelli su fondo verde: una tiara papale in uno scudo rosso, decorato dalle due chiavi (inv. 42325.8) o da una fascia a scacchi bianchi e neri (inv. 42325.15 e 17 [1]), forse in alternanza. La fascia è bordata da due cornici a motivi cosmateschi, che circondano anche i medaglioni, separandoli dal fregio d'acanto. Una terza cornice separa questo strato da quello duecentesco più in alto (Quadri, in *Corpus V* → 62b). Impossibile capire come e se continuasse in basso la decorazione, essendo distrutta tutta la parte inferiore della parete.

### Note critiche

Si tratta degli unici resti delle imprese di Bonifacio IX in Vaticano, secondo numerose fonti (Biondo 1444-1446 [1940-1953], IV, 273; Alfarano 1582 [1914], 129-130; Monciatti 2005, 253, visti i magri resti, è più scettico).

Prima dello stacco, erano situati nell'interstizio tra il soffitto originario del cubicolo e quello di Niccolò V (1447-1455), al disotto del fregio alto duecentesco (Quadri, in *Corpus V* → 62b). L'intervento trecentesco aveva dunque conservato la decorazione precedente, aggiungendosi e dialogando con essa, di cui conserva la gamma cromatica (Volbach 1979, 27) e di cui riprende il motivo del medaglione con i girali (inv. 42325.18) che secondo la ricostruzione proposta da Monciatti (2001-2002, 14-15) ornava tutta la parte inferiore della parete duecentesca. Si distingue per l'energico effetto di profondità impresso al fregio vegetale, che si sovrappone ai medaglioni con accortezza trimensionale.

Sulla parete est – frammenti inv. 42325.16-19 – appare chiaro come i medaglioni di Bonifacio si alternassero con quelli più antichi, mantenuti in vista senza tracce di ridipintura o sovrapposizione di nuovi strati pittorici. Non è possibile, oggi, immaginare se l'intervento bonifaciano sia consistito in un rinnovamento radicale della parete, a partire dal fregio e poi nella parte bassa delle pareti, oppure se si limitò a inserire il fregio in ragione del suo valore araldico e personale.

### Interventi conservativi e restauri

Settembre 1947-marzo 1949: nel corso delle indagini nell'ala est del palazzo si rinviene la decorazione del cubicolo di Niccolò V (MV, ALRP, prot. 2803; Redig de Campos 1947-1949, 391-393; Id. 1958, 322).

1968: stacco dei frammenti (MV, ALRP, prot. 95/69).

1972-1975: restauro diretto da Antonio Aloisi; i frammenti vengono puliti e incollati su nuovi supporti di masonite (MV, ALRP, prot. 714/77).

### Documentazione visiva

Giuseppe Fammilume, acquarello (1948), MV, ALRP, prot. 2803.

### Bibliografia

Volbach 1979, 27-31; Cornini-De Strobel 1992, 89; Monciatti 2005, 253; Tommaselli 2008, 146-147; Quadri, in *Corpus IV* (→ 62b).

Valentine Giesser

## 92. L'AFFRESCO CON L'IMAGO PIETATIS, L'AGNUS DEI E I SIMBOLI DEGLI EVANGELISTI NELL'ARCOSOLIO DI SAN BIAGIO DE MERCATO

Fine XIV-inizio XV secolo

Nella parete di fondo dell'arcosolio è raffigurato, su fondo blu, il *Cristo in pietà* emergente dal sarcofago, con le mani incrociate sul ventre e recanti i segni della crocifissione [1]. È attorniato dagli strumenti della passione – la croce con i chiodi, la lancia, il bastone con la spugna – e lo affiancano le figure, più piccole e sedute a terra, di san Giovanni vestito con tunica bianca e mantello rosa, a destra, e della Vergine ammantata a sinistra. La scena è delimitata in alto da una doppia fascia dipinta color ocra e a decorazione cosmatesca. Nel sottarco, tra riquadri dipinti a finte specchiature marmoree, sono raffigurati i simboli degli evangelisti e l'*Agnus Dei* entro medaglioni a fondo blu. Le aureole di tutte le figure sono a pastiglia, raggiate e punzonate.

### Note critiche

L'affresco è visibile al secondo piano del complesso dell'*insula* romana dell'Aracoeli (Chini 1999, 5-13), sui cui resti fu costruita, probabilmente intorno al XI secolo, la chiesa di San Biagio *de mercato*, dal XVI secolo nuovamente titolata a Santa Rita da Cascia (Armellini-Cecchelli 1942, I, 670-674). Nel XVII secolo l'edificio fu integralmente ricostruito (*ibid.*) e l'affresco finì per essere obliterato. La riscoperta avvenne soltanto nel maggio del 1887, durante le demolizioni intraprese per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele: come si apprende dai documenti dell'Archivio Centrale di Roma, già resi noti (Coppola 2012, 481 nn. 244-246), l'arcosolio si trovava, celato da una parete di mattoni che venne abbattuta, in un piccolo ambiente triangolare a sinistra dell'abside di Santa Rita, in via Giulio Romano, accessibile sia dall'interno della chiesa che dal pian terreno di un'abitazione limitrofa (ACS, PCM, CRMVE, b. 16, f. 81, *Dipinti medievali*, 5 maggio 1887). L'ambiente era di proprietà della Confraternita della Sacra Spina, i cui membri manifestarono subito l'intenzione di far staccare dal muro gli affreschi appena scoperti, per poi metterli in vendita (*ibid.*, 13 maggio 1887). Ciò non avvenne, essendo l'area espropriata in vista della costruzione del Vittoriano, e l'affresco rimase in *situ*. Nel secolo successivo anche la chiesa di Santa Rita fu coinvolta dagli abbattimenti per la sistemazione delle pendici del Campidoglio (Racheli 2000, 228-229): nel 1928, durante lo smantellamento, vennero alla luce le strutture dell'*insula* romana a cui risultava addossato l'arcosolio affrescato, il quale fu preservato e coperto da una tettoia tutt'ora esistente (ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, 1920-1953, b. 38, fasc. 12, sotto-fasc. b, 10 luglio 1928; *ibid.*, 21 giugno 1933; Muñoz 1930, 45-47). Dalla documentazione fotografica dell'epoca, si constata che le figure risultavano interessate da pesanti ridipinture sui volti, mentre il busto di Cristo, il mento e parte dei capelli apparivano frutto di un risarcimento integrale (*Doc. vis.*). L'inedita esposizione a cui le pitture furono sottoposte comportò che, già nel 1930, iniziassero a comparire i primi «segni di deterioramento» (Muñoz 1930, tav. XXXIV; ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, Appendice 1921-1931, b. 367, fasc. 5, sotto-fasc. 1, 21 maggio 1930) e che, nell'anno successivo, fosse necessario intervenire con un restauro (*Int. cons.*). L'ubicazione dell'opera, a contatto diretto con gli agenti atmosferici, rese inevitabile il suo progressivo deperimento: nella seconda metà del secolo scorso lo stato conservativo delle pitture era decisamente disastroso; una pessima condizione sanata solo parzialmente durante il restauro del 2003 (*Doc. vis; Int. cons.*). Al momento della scoperta negli anni Ottanta del XIX secolo, le «magnifiche pitture sullo stile di Giotto» (ACS, PCM, CRMVE, b. 16, f. 81, *Dipinti medievali*, 9 maggio 1887) suscitarono l'interesse del De Rossi, che le giudicò del XV secolo (*ibid.*, 13 maggio

1887). Successivamente, sia il Cecchelli (Armellini-Cecchelli 1942, I, 670-674) che lo Hermanin (1945, 334) le hanno ritenute trecentesche, mentre la Romano (1992, 408) vi ha riscontrato caratteri affini alla pittura del Lazio settentrionale, ritenendole già quattrocentesche. Concorda con quest'ultima, riguardo all'ambito pittorico di appartenenza, la Federico (in *Atlante II* c.s.), la quale anticipa però la datazione all'ultimo decennio del XIV secolo. Vari elementi concorrono ad ipotizzare che si possa ritenere attendibile la realizzazione dell'affresco tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento.

Il soggetto iconografico dell'*Imago pietatis* è impiegato nella variante, di non ampia diffusione, che vede la presenza della Vergine e di san Giovanni seduti a terra; una soluzione compositiva derivata dal tema della Crocifissione con i dolenti in umiltà, generatosi tra Siena e Firenze agli inizi del Trecento e largamente impiegato in tavole e altari della seconda metà del secolo e di quello successivo (Colucci 2005; Alidori Battaglia-Battaglia 2015, 181-194). Alla base dell'arcosolio si trova poi una lastra tombale, ciò che resta del «bel sarcofago, con iscrizione indicante essere quello il sepolcro dell'antica famiglia romana Boccabella», rinvenuto al momento della scoperta del 1887 (ACS, PCM, CRMVE, b. 16, f. 81, *Dipinti medievali*, 5 maggio 1887). L'affresco, dunque, decorava la tomba di un membro dei Boccabella, una famiglia attestata sin dall'XI secolo e che utilizzò la chiesa di San Biagio *de mercato* quale luogo di sepoltura, come testimoniato dalle numerose lapidi ivi ritrovate (Armellini-Cecchelli 1942, I, 670-674), una delle quali ci fornisce un importante appiglio cronologico: si trovava nello stesso ambiente in cui fu rinvenuta la tomba ad arcosolio, e recava la data 1406 (Forcella 1869-1884, II, 66). Una presenza che induce a ipotizzare se non un'assoluta contemporaneità dell'affresco, certamente una vicinanza cronologica, in accordo anche all'impaginazione compositiva adottata – i clipei nel sottarco, la scena della passione nella parete di fondo –, che ricalca quella degli affreschi giovennettiani e ballettiani delle nicchie di Santa Maria Nuova a Viterbo.

### Restauri e interventi conservativi

Maggio 1887: affresco scoperto all'interno di un ambiente triangolare adiacente all'abside di Santa Rita, celato da una parete di mattoni che viene abbattuta (ACS, PCM, CRMVE, b. 16, f. 81, *Dipinti medievali*, 5 maggio 1887).

1928-30: smantellata la chiesa di Santa Rita, torna alla luce l'*insula* romana. L'affresco diventa visibile dalla strada, e viene protetto da una tettoia (ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, 1920-1953, b. 38, fasc. 12, sotto-fasc. b, 10 luglio 1928).

Post gennaio 1931: restauro dell'affresco eseguito da Tito Venturini Papari, per il quale erano state preventivate le seguenti operazioni: pulitura generale, fissaggio degli intonaci, stuccatura e «tinta d'accompagnamento», «ravvivamento del colorito» (ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, Appendice 1921-1931, b. 370, fasc. 2, sotto-fasc. 8, 12 gennaio 1931).

2003: restauro a cura della Soprintendenza, durante il quale sono state rilevate aree ritoccate e ridipinte, tra le quali la testa di Cristo e l'occhio della Vergine, che si è scelto di preservare. Con l'intervento si è inoltre verificato che le pitture del sottarco non presentavano ritocchi o rifacimenti, ed erano in uno stato conservativo migliore. Altre operazioni eseguite: fissaggio e pulitura della pellicola pittorica, rimozione di stuccature, risarcimento di lacune e micro-lacune con reintegrazione ad acquarello.

### Documentazione visiva

Maria Barosso, acquarelli su carta (1928 ca.), GCS fondo 150, MR 2441, MR 6064, MR 6065, MR 6066; fotografie (1928-20), AFC, XB 2406, XB 622, XB 623; fotografia (post 1931), AFC, XC 1246; fotografia (1928-30), in Muñoz 1930, tav. XXXIV; Romano 1992, fig. V,11,1.

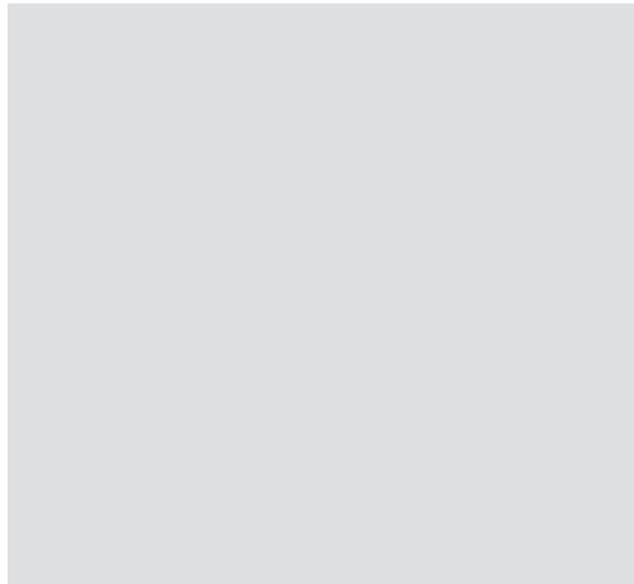
### Fonti e descrizioni

ACS, PCM, CRMVE, b. 16, f. 81, *Dipinti medievali*, 5 maggio 1887; *ibid.*, 9 maggio 1887; *ibid.*, 13 maggio 1887; ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, 1920-1953, b. 38, fasc. 12, sotto-fasc. b, 10 luglio 1928; *ibid.*, 21 giugno 1933; ASC, Ripartizione X Antichità e Belle Arti, Appendice 1921-1931, b. 367, fasc. 5, sotto-fasc. 1, 21 maggio 1930; *ibid.*, 12 novembre 1930; *ibid.*, b. 370, fasc. 2, sotto-fasc. 8, 12 gennaio 1931.

### Bibliografia

Armellini-Cecchelli 1942, I, 670-674; Hermanin 1945, 334; Romano 1992, 408; Coppola 2012, 481 nn. 244-246.

Giulia Kircoff



1

## 93. I FRAMMENTI DELLA DECORAZIONE A FRESCO DEL CHIOSTRO DI SANTA MARIA NOVA

1400 ca.

I deperitissimi frammenti di una decorazione, che in origine poteva estendersi all'intero chiostro, si conservano ancora sulla parete della corsia occidentale e all'attacco dei due bracci ad essa tangenti [1-4]. Tutti i lacerti presentano una esecuzione a monocromo ocra con qualche tocco di verde nelle piante e l'utilizzo di biacca o bianco di San Giovanni nei rialzi di luce. Pochi e contraddittori sono gli elementi per comprendere l'articolazione dell'insieme: sulla parete ovest alcune fasce bianche affiancate da altre nere (quasi a suggerire un rincasso prospettico) costituiscono le cornici di separazione tra le diverse scene; sulla parete sud, invece, i listelli bianchi hanno una larghezza minore e sono compresi tra bande rosse e nere, che con il loro andamento orizzontale e verticale potrebbero suggerire anche una distribuzione dei diversi episodi su registri sovrapposti.

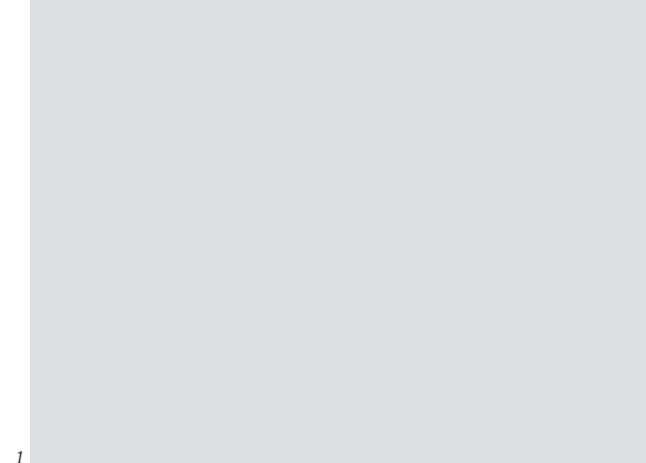
Da quanto è possibile vedere si tratta di storie ambientate in maggioranza all'esterno: un castello circondato da piante si staglia in alto su una collina [1]; diversi edifici, tra i quali per certo delle chiese, costituiscono lo sfondo di alcune figure, che, laddove si vedono meglio, appaiono intente ad azioni quotidiane come cucinare dei pesci in padella [2] o attingere acqua da un pozzo. Il frammento che fornisce maggiori informazioni, infine, è quello sulla parete settentrionale [3], dove a destra un santo monaco sembra impartire ordini ad alcuni confratelli, mentre a sinistra, in alto, forse lo stesso personaggio o un altro santo appare miracolosamente al di sopra di un complesso monastico. La ripetizione negli edifici del ciclo di specifici elementi architettonici [3, 4] – come l'esile bifora a luci trilobate con un oculo quadrilobo al centro – tradisce l'ambientazione di alcuni episodi in un medesimo contesto e ribadisce il carattere unitario del ciclo, che anche dal punto di vista tecnico e formale non sembra presentare elementi di sostanziale disomogeneità. Unica eccezione è il profilo rosso, anziché nero, del castello sulla parete meridionale, dove anche la presenza di un diverso sistema di inquadramento

delle scene potrebbe tradire l'intervento di maestranze o intenti decorativi diversi da quelli delle altre pareti.

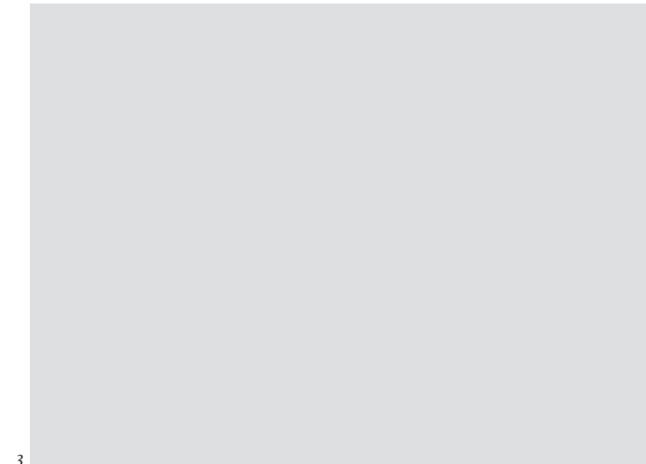
### Note critiche

I frammenti del ciclo, che in origine doveva essere molto esteso e articolato, testimoniano l'attecchimento a Roma di modalità operative ed estetiche prima non note nella tradizione cittadina. Le pitture sono eseguite ad affresco monocromo con l'utilizzo prevalente di terre ocra, secondo una prassi ben documentata – almeno dalla seconda metà del XIV secolo – in monasteri e conventi centroitaliani e in particolare toscani. La scelta di ricorrere a tale tipo di tecnica, da intendere come vero e proprio «genere di rappresentazione» (Vasari-Milanesi 1878-1885 [1906], I, 190-192; Massaccesi 2006, 13) è in palese antitesi con la natura mimetica e mondana della pittura policroma e sembra potersi leggere in linea con il desiderio di rendere evidenti ed espliciti i principi di sobrietà, austerità e morigeratezza ai quali molte comunità claustrali tendevano a uniformare i propri costumi. A queste ragioni possono essere legate anche le pitture romane, eseguite in un complesso che nel 1352 fu affidato da Gregorio XI alla 'giovane' congregazione degli Olivetani (González-Longo 2013, 387), sorta tra l'altro con esplicite finalità riformistiche e moralizzatrici. Non è un caso, allora, che nel cosiddetto *De Profundis* (già refettorio) di Monteoliveto Maggiore, abbazia di provenienza della comunità insediatasi a Roma, gli affreschi più antichi (datati al «mese di aprile 1440») rappresentino alcune figure di padri eremiti del deserto, eseguiti a monocromo su fondo ocra (Carli 1962, 47).

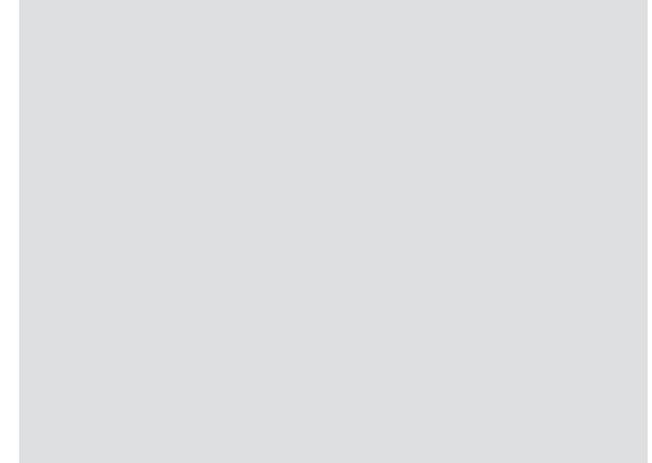
In Santa Maria Nova, ciò che si vede può essere appartenuto a un ciclo della vita di un santo, forse lo stesso san Benedetto in quanto padre dell'Ordine di provenienza degli Olivetani. Meno probabili, poiché non attestate nei pochi frammenti sopravvissuti,



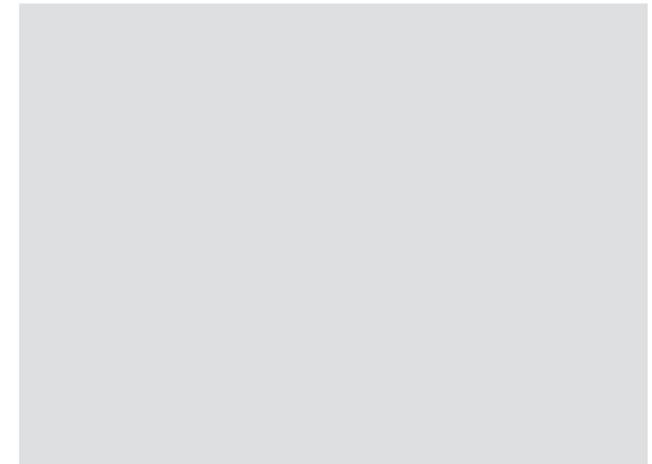
1



3



2



4

scene eremitiche o di Tebaide, come invece accade di trovare sovente in contesti simili; dal chiostro delle suore agostiniane di Santa Marta a Siena, opera di Benedetto di Bindo, databile al primo decennio del XV secolo, al chiostro dell'ex convento cistercense di Santa Giuliana a Perugia, anch'esso dei primi anni del Quattrocento (Minardi 2001-2002, 40 nota 35).

Ciò che appare evidente dalla posizione dei frammenti romani e dal loro rapporto con le volticelle del chiostro è la precedenza dei primi rispetto alle seconde, frutto evidentemente di un ammodernamento della struttura, la cui storia stratificata e complessa è ancora da definire nella sua piena articolazione. Il rinvenimento in tempi recenti di un documento del 1383 in cui il priore del monastero stipula un contratto con alcuni muratori per costruire una cisterna e «una serie di archi voltati intorno allo spazio del 'reclaustrò'» (Gallio 2005-2007, 252), attesta quantomeno una fase di lavori intermedia tra il chiostro del XII secolo, di cui rimangono ancora alcuni resti inglobati nelle strutture successive, e l'aggiunta della sopraelevazione, databile per via stilistica verso il terzo decennio del Quattrocento (Tomei 1942, 41). Una fase architettonica, dunque, che potrebbe coincidere con la costruzione dell'impianto claustrale odierno e con l'avvio della sua decorazione, da fissare al termine dei lavori di muratura, tra lo scadere del XIV e l'inizio del XV secolo. Una simile cronologia trova infine conferma nelle rare indicazioni di stile, che è possibile desumere dalle architetture [2, 3, 4] ma soprattutto dalle pochissime fisionomie delle figure. I lineamenti paffuti dei monaci sono tracciati con sintetiche linee in terra di Siena bruciata [3], che assicura al contempo una discreta rapidità

esecutiva e una soddisfacente gamma espressiva, simile a quella che si può cogliere in alcuni cicli tardotrecenteschi di ambito centroitaliano, come quello nella cappella dei conti di Celano a Castelvecchio Subequo (D'Alberto 2008b).

I pochi brani di Santa Maria Nova attestano dunque l'introduzione nell'Urbe di una tecnica forse fino ad allora non praticata e l'aggiornamento della città alle istanze estetiche e spirituali di molti ordini religiosi. E ciò in parallelo o addirittura in anticipo alla fortuna che a Roma avrà il monocromo in terretta verde, per quel che ne sappiamo introdotto (o reintrodotta) da Gentile da Fabriano negli affreschi di San Giovanni in Laterano, iniziati nel 1426 (→ 117). I Profeti che il pittore marchigiano eseguì nella navata maggiore della basilica romana sono probabilmente il primo caso di una pittura ad imitazione del marmo diversa per intendimenti e finalità da quella attestata a Santa Maria Nova, ma che conobbe comunque un rapido successo, come dimostrano le *Storie di sant'Onofrio* (1440) nella chiesa dedicata al santo sul Gianicolo (Petrocchi 1998, 171), i perduti murali, forse di Beato Angelico, nel chiostro di Santa Maria sopra Minerva (De Simone 2002) e i molti casi del secondo Quattrocento (Tor de' Specchi) o del pieno Rinascimento.

### Bibliografia

Angelelli, in *Atlante II* c.s.

Walter Angelelli

1408 (?)

Quanto oggi si conserva sulla parete meridionale del portico dell'Ala dei monaci, subito accanto alla sala capitolare, non è molto più di una larva pittorica, dai bordi irregolari, conclusa in basso da un campo ocra delimitato da una fascia bianca non pertinente al dipinto medievale [1]. Ciò che rimane sembra diviso in due campi sovrapposti. In quello superiore si svolge una narrazione che include vari momenti ma senza separazione in riquadri. Da sinistra a destra, si scorge una scena di celebrazione liturgica con il sacerdote frontale, e con le braccia aperte, dietro un altare rivestito da una tovaglia decorata. Più a destra, inquadrato in una sorta di portale con l'uscio semiaperto, una figura di monaco o chierico che indica verso la scena della Messa. Ancora più a destra, inquadrata su un campo scuro, un'altra figura con lunga veste e copricapo di forma ovoidale, con un braccio levato. Il restante campo dipinto, in tutta la parte destra, è in condizioni di ancor minore leggibilità; vi si scorgono un'asta retta da una mano e con un vessillo appeso; dietro, tracce di altre figure.

Nella parte inferiore, al di sotto di questo registro, a partire all'incirca dal punto in cui è situata la figura che indica verso la Messa, inizia un frammento dipinto [2], composto da un'iscrizione (*Isr.* 1) e da alcune figure, la cui reciproca relazione non è chiara. Le figure appaiono oggi a mezzo busto: se ne distinguono tre, da sinistra a destra, una prima con il braccio teso e il capo coperto da un berretto o una cuffia, simile al copricapo ovoide della fascia soprastante; in spalla sembra avere una croce o un altro oggetto con un manico. Più a destra si intravede un'altra figura, situata un po' più in basso, con la testa levata e un braccio alzato come a toccarsi il capo. Infine, ancora più a destra, un'altra testa coperta anch'essa dal già visto berretto tondeggiante.

#### Iscrizioni

1 - Iscrizione devozionale, disposta sotto all'area figurata principale, al centro, in un'ampia cornice anch'essa recante illustrazioni, allineata su quattro righe orizzontali secondo un andamento rettilineo irregolare. Lettere bianche su fondo nero. Lacunosa e abrasa. Scrittura maiuscola gotica.

Ὁ÷ ἐὲὲὸ ἰὲνὺ÷α/ quaranta ænni et onnúὸὸ [- -]/ e tenútὸ δὸὸύὸὸ  
de gire a ñὸ mo÷to ἐσσὲ [- -]/ non le pote÷ê lê portato o s[ano]/  
/ o iὸὲê[rmo]

Integrazioni secondo Forcella 1869-1884, XII, 44.

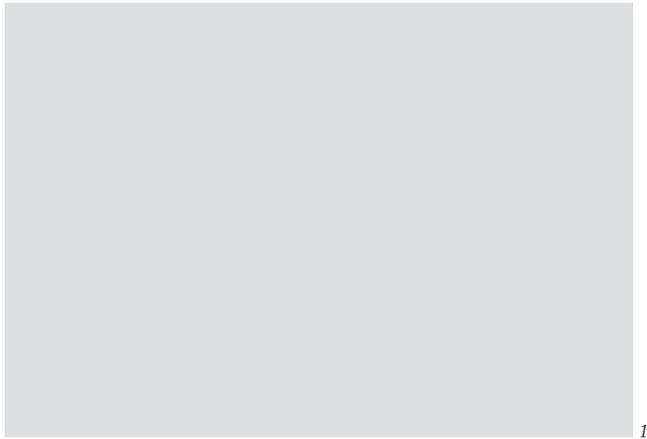
r. 3. è *tornato*, Armellini-Cecchelli 1942, II, 1170.

r. 5. *la portato, ibid.; infa, ibid.*

(*S.Ric.*)

#### Note critiche

Il dipinto murale è oggi quasi distrutto. Fu però varie volte descritto e disegnato, ciò che suggerisce come il tema rappresentato e forse la qualità delle pitture fossero rilevanti. L'individuazione dell'iconografia, tuttavia, espone immediatamente a numerose difficoltà interpretative che sorgono anche dal fatto che le testimonianze non sono tra loro concordi, su punti anche importanti. Mabillon (1687a, 142; Id. 1687b, 142) è il primo a darne un breve resoconto: «*In claustro infirmorum variae sunt*



*picturae, in quibus antiquus Cisterciensium habitus exhibetur. Depicti quippe illic cernuntur monachi & conversi laborantes, itemque alii funus ducentes, omnes cum capellis seu calanticis, quae totum caput tegunt, abjecto capitis*». Forcella (1869-1884, XII, 41-46), che dà dei dipinti una descrizione particolareggiatissima, vi legge la raffigurazione dei fatti, riportati da Antonio Di Pietro nel suo Diario Romano (Antonio di Pietro dello Schiavo 1404-1417 [1917], 32), che ebbero luogo giovedì 14 marzo 1408, giorno del *Corpus Domini*. Antonio Di Pietro narra di come, passando per Trastevere, avesse assistito a un grande concorso di popolo nella chiesa di Santa Maria in Trastevere, all'interno della quale erano presenti tutti i membri del Senato romano. Dalla sacrestia questi recuperarono una cassa, la fracassarono e ci trovarono «*unum pulcherrimum Tabernaculum deauratum cum smaltis, in quo Tabernaculo stabat Caput Sancti Anastasi Martyris, & unum alium Tabernaculum parvum de cristallo circuitum de argento de aurato valde pulcrum cum cerebro supradicti Capitis*» (*RIS*, XXIV, col. 994), depositati nella basilica trasteverina in epoca imprecisata dal cardinale di Sant'Angelo. Il reliquiario con le reliquie viene riconsegnato all'abate delle Tre Fontane. Secondo Forcella sarebbe proprio il ritorno delle reliquie all'abbazia alle Acque Salvia a essere rappresentato nell'affresco. Egli ci dice che la messa che apre il racconto raffigurava l'arrivo della processione con le spoglie del santo all'abbazia. Descrive poi la processione che riporta le reliquie da Santa Maria in Trastevere alle Tre Fontane. Il tabernacolo delle reliquie era portato da sacerdoti, seguiva il Senato Romano accompagnato dall'aristocrazia cittadina. La processione era chiusa da tutta una serie d'infermi, malati e storpi, speranzosi di guarire grazie alla presenza dei santi resti. Tale interpretazione è accolta da Bertelli (1969, 45 nota 25).

I disegni di Séroux d'Agincourt e il breve testo che li accompagna forniscono invece un'altra lettura (Séroux d'Agincourt 1841, VI, tav. XCVII.4-7, 177 [3]). Nella prima scena riprodotta, che Séroux dice essere l'immagine della «celebrazione del sacrificio della Messa pei monaci dell'abbazia» (*ibid.*, VI, 177), si riconoscono alcuni degli elementi che ancora sopravvivono *in situ*: un sacerdote – la cui presenza è registrata peraltro anche da Mabillon (1687a, 142 ; Id. 1687b, 142) – collocato dietro l'altare ha le braccia aperte e alzate; alla sua sinistra, davanti a un portone semi aperto, è un monaco che indica l'altare, mentre la terza figura con il lungo abito è ritratta nel disegno di Séroux

d'Agincourt mentre tira due corde, come in atto di suonare le campane. La copia offre inoltre tutta una serie di elementi, ormai scomparsi. A sinistra dell'altare sono disposti cinque monaci: i tre prossimi all'altare hanno le mani poste nel gesto di preghiera, mentre altri due dietro di loro tengono delle grucce. La seconda scena copiata da Séroux – che egli identifica con «la cerimonia dei loro funerali» (Séroux d'Agincourt 1841, VI, 177) – può essere individuata con l'episodio oggi quasi del tutto scomparso che concludeva il primo registro: l'asta e il vessillo che ancora si scorgono nel portico si ritrovano nel disegno di Séroux e pertengono alla croce processionale che apriva il corteo che accompagnava un feretro, su cui è adagiato il corpo di un uomo barbuto, portato a spalla da alcuni partecipanti, uno dei quali tiene anche un turibolo, e tutti indossano abiti ecclesiastici e/o monastici. Séroux riproduce due altre scene in maniera distinta. Nella prima di queste, che rappresenterebbe «diverse occupazioni de' monaci, nelle quali uno porta un prosciutto, altri lavorano la terra» (*ibid.*) si scorge un gruppo di figure che paiono essere figure femminili, come indicherebbe il volto glabro di tutte e i lineamenti sottili: una tiene una croce, un'altra un bastone e un'altra ancora una sorta di corona di oggetti circolari di difficile interpretazione. Dietro di loro due monaci, la schiena ricurva, tengono rispettivamente una sorta di piccone e una candela; quest'ultimo regge anche un secchiello. Seguono due altre figure: il primo di queste trasporta sulla spalla quello che Séroux identifica e riproduce come un prosciutto. Nella seconda scena che secondo Séroux accoglieva «altri monaci in differenti attitudini» (*ibid.*), si vedono sei figure maschili, disposte una a fianco dell'altra, anch'esse vestite con una lunga tunica, stretta in vita da una cintura e munita di cappuccio; la testa è coperta da un copricapo: quattro di esse tengono o si appoggiano a grucce; l'ultima ha in mano anche un secchiello che si ritrova pure nelle mani della penultima figura che solleva un bastone.

Alcune delle incongruenze tra i disegni di Séroux d'Agincourt e le descrizioni di Mabillon e Forcella sono riconducibili alla diversa lettura data dei dipinti da ciascuno di loro; non si deve inoltre sottovalutare il ruolo giocato dallo stato di conservazione dei dipinti. Ciò che sorprende, anzi, è che Forcella sia riuscito a darne una lettura così minuziosa qualche decennio dopo Séroux, il quale afferma che dal momento dell'esecuzione dei disegni, venticinque anni prima che ne scrivesse nel suo libro, le pitture erano ormai «quasi intieramente scancellate» (*ibid.*). I dipinti d'altronde versavano in condizioni critiche già all'epoca

di Mabillon (1687a, 142 ; Id. 1687b, 142), i cui monaci con la fune sono forse da identificarsi con alcune figure di storpi muniti di grucce di cui dà testimonianza Forcella e con i monaci recanti oggetti di lavoro e grucce documentati dai disegni di Séroux: probabilmente già evanescenti all'epoca in cui Mabillon scrisse, hanno dato adito a interpretazioni discordanti. Altre discrepanze, invece, pongono qualche interrogativo in più. Secondo Forcella il Senato romano appariva nella processione accompagnato da «molti nobili ai quali lunghi capelli discendono sugli omeri, e veggonsi ravvolti in ampi manti svariate ripieghe» (Forcella 1869-1884, XII, 44): di queste figure non c'è traccia nelle riproduzioni di Séroux, la cui processione pare esclusivamente composta da monaci e chierici che sono calvi o indossano copricapi. Parlando della processione, Forcella (*ibid.*), dice che le reliquie di sant'Anastasio erano trasportate in un tabernacolo che, tuttavia, nel disegno di Séroux (1841, VI, tav. XCVII.5) è sostituito da una lettiga sulla quale giace il corpo di un uomo.

Ma i quesiti non si fermano qui e coinvolgono altri aspetti della decorazione, così come ci si presenta attualmente e come ci è testimoniata dalla documentazione scritta e visiva. Forcella dice che i murali si disponevano su due muri (Forcella 1869-1884, XII, 42). Quale fosse il secondo muro sul quale proseguiva la narrazione è difficile dire. Parte almeno del muro lungo, perpendicolare alla parete meridionale del portico sulla quale restano i lacerti che ci interessano, era occupata dal Calendario (→ 13b), ancora visibile all'epoca di Forcella e di cui ignoriamo l'estensione. Non è improbabile che i dipinti testimoniati da Forcella fossero sull'altra parete corta, quella settentrionale, trovandosi così affrontati a quelli che ancora oggi si vedono. Altrettanto complesso è capire se il terzo e il quarto disegno di Séroux (1841, VI, tav. XCVII.6-7) – che nel suo libro l'autore colloca sotto il registro con la Messa e la processione – possano essere identificati nelle scene che Forcella pone su questo secondo muro (Forcella 1869-1884, XII, 43-44): ovvero, se la sequenza di malati, storpi e menomati di cui riferisce Forcella, siano da identificarsi con i due episodi che Séroux qualifica come lavoro dei monaci (Séroux d'Agincourt 1841, VI, 177). Un elemento, ci pare, lo farebbe pensare. Il monaco che nel disegno di Séroux (*ibid.*, VI, tav. XCVII.6) porta un 'prosciutto' in spalla è forse «l'uomo barbato che spinto da pietà paterna o di amico porta sulle spalle uno sventurato a cui fu negato dalla natura l'uso delle gambe» attestato da Forcella (1896-1884, XII, 43). Nelle tavole di Séroux, la collocazione di questi disegni al di

dei Dodici Apostoli (BAV, Vat. lat. 3536; Bertelli 1970a, 15); ed è in mano dei Colonna, sotto la tutela dei quali stavano i Dodici Apostoli, che le reliquie appaiono nel 1424 (BCR, ms. 2178, f. 61r; Bertelli 1970a, 15). Se, quindi, le pitture del portico siano state fatte per celebrare il ritorno dei resti di sant'Anastasio alle Tre Fontane nel 1408 o più tardi, quando le reliquie erano ancora (o di nuovo) lontane, quasi fossero una sorta di manifesto-richiesta che non solo dimostrava la legittimità della loro appartenenza al monastero, ma diventavano una sorta di esempio da seguire, non è oggi possibile dire. Certo è che esse paiono ben inserirsi negli eventi che sappiamo aver coinvolto il monastero a quest'epoca, testimoniando dell'attaccamento dei monaci per i resti sacri del loro santo titolare.

Pronunciarsi sullo stile di questi semidistrutti dipinti è a dir poco difficile. L'orientamento cronologico che abbiamo proposto non sembra impossibile per quel che ancora si vede delle figure delle scene narrative, sia nel registro superiore che in quanto sopravvive intercalato alla grande iscrizione. Il pittore disegnava in modo semplice, e l'effetto è oggi ulteriormente graficizzato dalla vasta caduta del colore. La scena della Messa e della processione, con i suoi spazi in sequenza e le sue figure piccole, forse non discorda troppo con qualche episodio romano primo quattrocentesco, come quello dei frammenti nel chiostro di Santa Maria Nova (→ 93). Sembrano però del tutto peculiari i suoi volti molto allungati, con lunghissimo naso e bocca piccolissima, un effetto 'a uovo' ulteriormente accentuato dai curiosi cappellini tondeggianti, quasi elmetti che coprono tutta la parte superiore della testa, al quale prestava già attenzione Mabillon (1687a, 142; Id. 1687b, 142) che non mancò di rilevarli. Viene anche in mente la possibilità di trasferimento da modelli manoscritti e miniati, che magari esistevano e custodivano il testo delle leggende più care e fondatrici della storia del monastero. Nella sperimentale raccolta di dati che questo volume offre, specialmente per quanto riguarda il primo Quattrocento, l'ipotesi di datazione di questi sfortunatissimi murali permette comunque di ragionarli in un contesto prima quasi inesistente.

#### Documentazione visiva

Séroux d'Agincourt 1841, vol. VI, tav. XCVII.4-7.

#### Fonti e descrizioni

Mabillon 1687a, 142; Mabillon 1687b, 142.

#### Bibliografia

Séroux d'Agincourt 1841, V, 169; *ibid.* VI, 177; Forcella 1869-1884, XII, 41-46; Armellini-Cecchelli 1942, II, 1170; Bertelli 1969, 45 note 6 e 25; Bertelli 1970a, 14-15; Bertelli 1972, 10-11; Ladner 1984, 127-128; Mihályi 1991, 181 nota 13; Messineo 2010, 76.

Irene Quadri

#### 95. LA 'MADONNA DEL POZZO' DI SANTA MARIA IN VIA

Dipinto su terracotta, cm 25 × 32

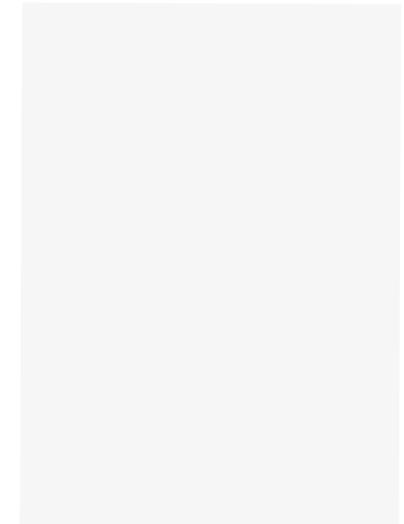
Inizio XV secolo

Sull'altare della prima cappella a destra della navata è collocato un dipinto frammentario, eseguito su un mattone di terracotta di forma irregolare, raffigurante la Vergine [1]. Ne è ritratto il volto, posto lievemente in tralice e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, e una breve porzione di busto. Indossa un *maphorion* azzurro, dal risvolto verde, e una tunica rossa. Dall'attacco dell'aureola in su il fondo è blu mentre, nella parte bassa, è campito di rosso.

#### Note critiche

L'immagine è oggetto di una profonda e antica devozione: una leggenda narra che, nella notte tra il 26 e il 27 settembre 1256, l'effigie della Vergine fosse comparsa dalle acque di un pozzo ubicato nella stalla – vicina al luogo dove sorge la chiesa attuale di Santa Maria in Via – appartenente al cardinale Pietro Capocci, restando miracolosamente a galla. Il cardinale, dopo aver informato il pontefice Alessandro IV del prodigio avvenuto, si offrì di costruire a proprie spese un sacello a memoria dell'evento e a custodia dell'immagine miracolosa (BAV, ACSP, Madonne coronate, I, f. 140; Corrado 1891, 10-13; Cecchelli 1925, 14-15). Ma il dipinto pervenutoci è, con evidenza, un'opera più tarda, eseguita in una tecnica non abituale, della quale restano ignote l'ubicazione originaria nonché il contesto d'esecuzione. L'ossequio riservato al manufatto nel corso dei secoli giustificò i ripetuti aggiornamenti pittorici – attestati e rimossi durante l'ultimo restauro (*Int.cons.*) – che lo hanno interessato, forse contestuali agli interventi conservativi e alle campagne decorative condotte nella cappella che custodisce l'opera, ricostruita alla fine del XVI secolo (Corrado 1891, 15-16, 24-25, 35, 41-42; Racheli 2000, 330-331). Inoltre, in un momento imprecisato, forse nel XVII secolo, simultaneamente alla costruzione del tabernacolo marmoreo in cui è inserita (Corrado 1891, 24-25), l'immagine fu ampliata: nell'incisione di Bombelli della fine del Settecento (*Doc. vis.*), infatti, ha un formato rettangolare e, nella parte inferiore, è visibile un'ulteriore porzione di busto, con il *maphorion* chiuso in petto da una fibula. Una *facies* documentata da una foto degli anni Venti del Novecento (*Doc. vis.*). L'analisi formale dell'affresco risulta decisamente ardua. Durante il restauro del 2005, le operazioni di pulitura ne hanno svelato il pessimo stato conservativo, caratterizzato da zone abrasi e lacunose, inducendo il restauratore a procedere con un'integrazione pittorica ad acquarello, che gli ha conferito l'attuale colorazione vivida (*Int. cons.*).

Alla metà degli anni Venti, Cecchelli (1925, 47) vi ravvisava una somiglianza con il frammentario busto della Vergine del chiostro lateranense, tardo duecentesco (→ 8), mentre la Romano (1992, 381, 397) l'ha giudicata, più correttamente, un'opera tardo trecentesca, ipotizzando che fosse il prodotto di un pittore locale di tendenza umbra e individuandovi delle affinità con la quattrocentesca *Madonna con il Bambino in trono* già in Santa Maria del Buonconsiglio (→ 107); ne deriva ormai l'accostamento all'opera del cosiddetto 'Maestro di Velletri' (Boskovits 1991; cfr. anche → 106). Ormai tipologicamente lontana dalle immagini mariane iconiche di fine Duecento, il confronto con la Vergine del Buonconsiglio ci sembra attendibile, essendo simili il disegno dei lineamenti del volto, il collo ampio, la postura del capo, l'andamento sinuoso dell'orlo del manto, campito di verde internamente, lo scollo della tunica, la tipologia dell'aureola. Ci appare altresì probabile che il frammento di Santa Maria in Via facesse parte, in origine, di una figurazione più ampia, forse comprendente una Madonna con il Bambino in trono, posti sullo sfondo di un velario, di cui potrebbe serbare un'eco l'area campita di rosso alle spalle della Vergine.



1

#### Interventi conservativi e restauri

17 gennaio 1646: incoronazione da parte del Capitolo di S. Pietro (BAV, ACSP, Madonne coronate, I, f. 136; Bombelli 1792, I, 47-50). Ante 1792: immagine ampliata, con aggiunte di intonaco dipinto su ogni lato (*Doc. vis.*).

1857: sostituita l'antica cornice di legno con una nuova in metallo dorato (Corrado 1891, 42).

27 settembre 1956: apposizione di una nuova corona d'oro e pietre preziose (ARRPPS, *Cronaca del convento*, settembre 1956).

Post 1941- ante 1979: rimozione delle porzioni di intonaco dipinto aggiunte anticamente per ampliarla (*Doc. vis.*).

Gennaio-marzo 2005: restauro eseguito da Roberto della Porta. Operazioni effettuate: pulitura, stuccatura delle lacune con intonachino, chiusura di due fori presenti nella parte alta, ridipintura ad acquarello dell'intera superficie, reintegrazione dell'aureola con velature di oro zecchino in conchiglia (ARRPPS, fasc. *Restauro Madonna del Pozzo*, 2005).

#### Documentazione visiva

Incisione, in Bombelli 1792, I, 47; Faberi, fotografia, in Cecchelli 1925, 46; Cantara, fotografia, in Dejonghe 1970, fig. 37; fotografia (1979), SBAS-Roma, 77859; fotografie restauro (2005), ARRPPS, fasc. *Restauro Madonna del Pozzo*, 2005.

#### Fonti e descrizioni

Felini 1615, 75; Panciroli 1625, 404-405; Totti 1638, 314; De Rossi 1652, 33; Venuti 1766, I, 300; BAV, ACSP, Madonne coronate, I, ff. 136-140; Bombelli 1792, I, 47-50; ARRPPS, *Cronaca del convento* (settembre 1956).

#### Bibliografia

Vasi 1804, 34; Nibby 1838-1841, I, 516-517; Cecchelli 1925, 47; Massi 1941, 23-26; Dejonghe 1970, 110, 245; Romano 1992, 381, 397.

Giulia Kircoff

Le pagine da 358 a 361 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

99. TADDEO DI BARTOLO. LA DECORAZIONE PITTORICA DEL TABERNACOLO BRANCACCIO  
SULLA TESTATA ESTERNA DEL TRANSETTO DESTRO DI SANTA MARIA IN TRASTEVERE  
Dipinti murali staccati

1410 ca. (?)

I frammenti staccati in epoca non precisata tra 1950 e 1980 sono attualmente esposti nella sagrestia della chiesa [1], e le relative sinopie sono conservate in un attiguo deposito. Lo stacco ha salvato la lunetta con la *Madonna e il Bambino* [2] in un trono marmoreo con ornamentazioni cosmatesche e colonnine tortili, con il committente [3] inginocchiato ai piedi del trono, a destra della Vergine, il cappello cardinalizio posato sul pavimento. Staccati anche i due pannelli che erano sulle pareti di sinistra e di destra, rispettivamente il *Battista* (ormai quasi perduto) e *san Michele arcangelo* [4], ambedue in origine con gli stemmi familiari cardinalizi Brancaccio nei due angoli più interni come attestano le copie seicentesche (*Doc. vis.*); praticamente perduto anche il tondo con il *Cristo benedicente* un tempo situato alla sommità del tabernacolo. Delle sinopie, quasi illeggibile quella della lunetta con la Vergine, mentre sono in discrete condizioni di leggibilità quelle del san Michele e soprattutto quella del Battista [4].

*Note critiche*

Il tabernacolo aveva attirato l'attenzione dell'Eclissi, che lo disegna (*Doc. vis.*) e annota l'ubicazione dei dipinti, identificando anche il committente, correttamente, nella persona del cardinale Rinaldo Brancaccio. Successivamente, è solo nel corso del Novecento che Cecchelli (1933) e Hermanin (1945) danno segno di qualche interesse; lo stacco avviene in epoca imprecisata, registrato dalla Gigli (1980).

Il napoletano Rinaldo Brancaccio, membro della potente famiglia napoletana, creato cardinal diacono dei Santi Vito e Marcello da Urbano VI, nel 1384, riceve da Innocenzo VI, papa dal 1404 al 1406, la commenda di Santa Maria in Trastevere (titolo

vacante dal 1380), confermata anche da Gregorio XII (1408) e dall'antipapa Giovanni XXIII nel 1410. Emerge bene la potenza della famiglia, in grado di contendere la basilica trasteverina agli Stefaneschi che possedevano l'attiguo palazzo e fin dal Duecento avevano occupato gli spazi della chiesa essendone anche grandi committenti (→ 24). Situato all'esterno, sulla piazza, alla testata del transetto che guardava giusto verso il palazzo Stefaneschi, il tabernacolo costituisce di certo un'attestazione orgogliosa di primato cardinalizio e familiare; l'elemento di devozione personale rimane tuttavia importante, giacché i santi scelti per accompagnare la Vergine, il Battista e l'arcangelo Michele, sono i medesimi che appaiono anche nella tomba del cardinale a Napoli, in Sant'Angelo a Nilo (Lightbown 1980, 106-107); all'esterno di questa chiesa il cardinale fece dipingere anche un'altra lunetta con l'immagine della Vergine e il proprio ritratto inginocchiato al suo fianco. Un ulteriore suo ritratto, e di nuovo una committenza romana, è poi quella del trittico proveniente dai Santi Cosma e Damiano, oggi a Matelica (→ 119).

L'attribuzione a Taddeo di Bartolo – supportato da aiuti – si deve a chi scrive (2009), pienamente accettata da Gail Solberg (2015), che avvista l'opera vari collaboratori, uno autore dell'Arcangelo Michele, un altro della sinopia del Battista [4]. La cronologia dei dipinti, oggi in condizioni precarie sia per i danni prodotti dall'originaria esposizione all'aperto, che per gli interventi di restauro, non certo felici, deve tener conto dei dati stilistici come di quelli di committenza. L'affido della commenda nel 1404 e le successive conferme offrono le prime indicazioni; il contatto fra il cardinale e il pittore potrebbe avere avuto luogo a Siena, tra 1407 e 1408, quando la Curia soggiornava in città e Taddeo lavorava agli affreschi del Palazzo



1

2



3



4

Pubblico. Una prima possibilità sarebbe quindi di ancorare il viaggio a Roma di Taddeo e l'esecuzione del tabernacolo dopo l'interruzione dei lavori al Palazzo, nel 1409, e prima della ripresa degli stessi lavori nell'autunno 1413, quando Taddeo affresca nel sottarco dell'anticappella la celeberrima pianta di Roma (Solberg 1991, III, 572-582); nel 1414, lo sottolinea, il cardinale partiva per Costanza con la Curia. Recentemente però Gail Solberg (2015) ha preferito orientare la data con confronti stilistici tutti distribuiti nel corso del secondo decennio, e preferibilmente verso gli ultimi anni di questo, dunque nella fase tarda di Taddeo, in concomitanza con la *Madonna* di Orte (1420: tuttavia dipinto di piccole dimensioni, facile da spedire,

e forse esso stesso conseguenza dei contatti romani dell'artista). Se così datato, il tabernacolo sarebbe dunque committenza di Rinaldo reinsediato stabilmente a Roma, dove muore nel 1427; e sarebbe un tassello della ripresa della committenza pontificia e curiale in città, già sotto il pontificato di Martino V.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1933 ca.: restauro dei dipinti ancora *in situ* (Cecchelli 1933); Entro 1980: stacco degli affreschi e delle sinopie. Tracce di colore e di sinopia rimangono sulla muratura originaria.

#### *Documentazione visiva*

Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1630-1640), BAV, Barb. lat. 4404, f. 30 (san Giovanni Battista: «Pittura nel lato destro del tabernacolo de la Madonna: forse fatta fare per sua devotone del Signore Rainaldo Brancacci, Cardinale ivi ritratto, che morì nel Palazzo, incluso hora nel Monasterio de Monaci di S. Paolo, contiguo à questa Chiesa»; in basso, lo stemma Brancaccio), copia in Id., disegno acquarellato (1630-1644 ca.), WRL, 8948 (nel cartiglio «*Ecce Agnus Dei eccl/ qui tollit peccata mundi*»); Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1630-1640), BAV, Barb. lat. 4404, f. 31 (Madonna in trono con il committente: «Imagine de la Madonna, nel detto Tabernacolo»); Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1630-1640), BAV, Barb. lat. 4404, f. 32 (Arcangelo Michele: «Nel lato sinistro di detto Tabernacolo»; «S. Michele Archangelo, difensore della Chiesa, Protettore di Roma, capo del mondo, come si raccoglie dall'orbe che ha nella sinistra; nel qual modo stà anco scolpito in pietra alla Porta di S. Bastiano, e forsi particolar avvocato del Cardinal, e sua casa, che levò per arme, quattro zampe di drago; in basso, altro stemma Brancacci»), copia in Id., disegno acquarellato (1630-1644 ca.), WRL, 9216; Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1630-1640), BAV, Barb. lat. 4404, f. 33 (il Cristo nell'edicola: «Imagine del Salvatore, fuori della Chiesa, sopra al detto Tabernacolo»), copia in Id., disegno acquarellato (1630-1644 ca.), WRL, 8947; Antonio Eclissi, disegno acquarellato (1630-1640), BAV, Barb. lat. 4404, f. 34 (tondo con il Cristo benedicente: «ne la sommità del detto Tabernacolo de la Madonna»).

#### *Fonti e descrizioni*

*Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746), BVR, T9, vol. 28, ff. 20, 21, 189, in Osborne-Claridge 1996, 260-263.

#### *Bibliografia*

Cecchelli 1933; Hermanin 1945, 334; Waetzoldt 1964, 52; *Guide rionali. Trastevere II* 1980, 118; Romano 1992, 404; Osborne-Claridge 1996, 260-263; De Marchi 1998c; Romano 2009b; Solberg 2015.

Serena Romano

Le pagine da 366 a 381 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

Attorno alla fine del Trecento, la collegiata di San Clemente versava verosimilmente in pessime condizioni, visto che nel 1398 la *Societas* del Salvatore, responsabile della strada processionale che dal Laterano conduceva al Colosseo, rivolse un appello a Bonifacio IX e chiese aiuto per finanziare i restauri. Il papa devolve quindi le rendite del capitolo di San Clemente all'ospedale di San Giacomo, retto dalla *Societas*. Tuttavia già nel 1404, nell'attiguo convento si insediarono gli ambrosiani; ancora dopo, nel 1419, Martino V soppresse la collegiata e trasferì le relative rendite agli stessi ambrosiani (Boyle 1977, 6-8; Kane 1992).

È con questi eventi e con queste date che vanno messi in relazione gli importanti lavori di ristrutturazione della basilica, e di conseguenza, la campagna decorativa oggi vastamente perduta, di cui questo gruppo di schede testimonia. La chiesa fu sopraelevata e dotata di una copertura a tetto (Junyent 1932, 199). A seguire, le tappe della decorazione pittorica si protrassero per vari anni, verosimilmente dovute alla volontà di più di un committente e nel corso delle complesse vicende storiche che toccarono l'importante sito e titolo cardinalizio di San Clemente nel corso degli anni conciliari e dello scisma, per circa un trentennio. Giovenale (1927, 265 fig. 80) registra una data apparentemente inscritta sulla trabeazione lignea al di sopra degli angeli, lacunosa, «1. 95», che potrebbe anche esser stata il «1395» in seguito registrato nella

bibliografia. L'altra data documentariamente attestata è il 1416, che appariva a destra del portale d'ingresso (Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 36r, in Mellini ante 1667 [2010], 109; Suarès (XVII secolo), BAV, Vat. lat. 9140, ff. 28, 127) insieme a un'iscrizione, «*Salli de Celano hoc opus fecit*»: si veda la discussione su questo punto nella scheda → a), e si noti che nella recente edizione del manoscritto del Mellini (ante 1667 [2010]) la data è erroneamente registrata come «1316». Erano invece già quasi perduti già nel Seicento i «due registri» nella navata centrale – che presumibilmente integravano quanto esiste ancora sul timpano (→ a) – e i lacerti nella navata sinistra che già Mellini quasi non vedeva più (Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 37v, in Mellini ante 1667 [2010], 111).

Secondo i criteri fissati per il *Corpus*, abbiamo redatto schede per i nuclei pittorici conservati o di cui è possibile dare testimonianza visiva, dunque le figure d'angeli nel timpano (→ a), il frammento di un'Adorazione dei Magi attualmente in sacrestia (→ b), la decorazione perduta della parete destra della navata (→ c), e la cappella fatta costruire e dipingere dal cardinale Branda Castiglione (→ 124), che per ragioni evidenti abbiamo staccato dalle altre e situato nel quadro dell'attività di Masolino a Roma. Essa, comunque, non ha nulla a che fare con la documentazione letteraria e grafica utile al resto della questione.

#### 111a. GLI ANGELI NEL TIMPANO SULL'ARCO ABSIDALE

1420 ca.

Gli affreschi si trovano al di sopra dell'attuale soffitto della basilica, sui tratti di muratura costituenti il timpano dell'arco absidale [1, 2]. La parete è bordata superiormente da una ricca fascia di finta architettura che simula una fila di modiglioni prospettici con mensole a foglia e decorazioni cosmatesche sui lati di ogni modiglione e sui fondi intercalati. Si vede poi una seconda fascia decorata da finti rosoncini a sei lobi, ognuno collegato al seguente da un segmento 'marmoreo' che provoca un effetto dinamico, a onda; questa fascia finge dunque un traforo, ma è bordata da due strisce di colorata decorazione cosmatesca. Infine tutto questo dispositivo riceve un ulteriore bordo decorativo con una fascia sottile ad archetti gotici incrociati, quasi un ricamo che oggi appare in color ocra ma doveva risaltare in modo prezioso sul fondo scuro, integrato da 'bottoni' forse in stucco coperto di vetro luccicante.

Stelle metalliche costellavano il fondo azzurro – il cielo – e anche il brano sopravvissuto dell'immagine centrale, un drappo verde che doveva 'piovere' sulla calotta absidale, integrando la decorazione quattrocentesca nel complessivo apparato dello spazio liturgico, e in particolare correlandolo al coloratissimo mosaico della calotta e dell'arco absidale. I due campi triangolari delle pareti sono occupati da colorate figure d'angeli, tre per parte, tutti abbigliati con abiti sacerdotali pesantemente decorati; hanno le mani giunte, le ali rosse e verdi sono costellate di penne di pavone con gli occhi. Ogni angelo ha sui biondi capelli una ghirlanda di rose bianche e rosse.

#### Note critiche

Le fonti seicentesche e settecentesche non ricordano in particolare questa parte della decorazione pittorica della basilica, resa nota da Barclay Lloyd nel 1985 ma già menzionata da Giovenale (1927, 265) e Junyent (1932, 217); in particolare, Giovenale, pubblicando un suo schizzo del timpano con gli angeli (1927, 265 fig. 80) parlava di «magnifica incavallatura del secolo XIV» e nel disegno registrava una scritta, «...Settemb. 1..95». Se la data era 1395 come poi la critica ha registrato, la sopraelevazione della chiesa dovrebbe assegnarsi a un momento anteriore all'arrivo degli ambrosiani, quindi prima del 1404 o del 1419. Anche se così fu, la decorazione pittorica non necessariamente andò insieme ai lavori di sopraelevazione; chi scrive (1992) l'aveva infatti legata all'informazione di Mellini (ante 1667, BAV, Vat. lat. 11905, f. 36r, in Mellini ante 1667 [2010], 109) e Suarès (XVII secolo, BAV, Vat. lat. 9140, ff. 28, 127), che notano sulla controfacciata una data, 1416, e un nome, «*Salli de Celano hoc opus fecit*». Si tratta di un artista (Rondinini 1706, 286; Junyent 1932, 217 e nota 2), peraltro non altrove attestato, o forse più probabilmente di un committente (Barclay Lloyd 1985, 167; Kane 1992; Romano 1992, 383), rimane da dimostrare che il suo intervento abbia riguardato l'intero invaso centrale della basilica, di cui il timpano affrescato rimane l'unica testimonianza.

I lacerti conservati mostrano in parte una cultura illusiva raffinata, e per altri versi una maniera pittorica un po' greve, se non addirittura rozza. Difficile dire se le bordure di finta



architettura spettino ad uno specialista di questo genere, artista raffinato, e poi invece gli angeli siano dovuti a un maestro di minore qualità. Rimane molto intrigante la scelta 'materica' di questa zona pittorica, sostenuta dalla finzione di marmi e ornamentazioni cosmatesche, ma anche dall'applicazione delle stelle metalliche e delle borchie plastiche nella fila degli archetti; Kane (1992, 166) notava l'uso dello spolvero negli elementi architettonici, e di un surrogato della foglia d'oro nei rivestimenti plastici, materiale forse meno nobile ma abbondantemente usato per suscitare effetti di luce e riflessi ben visibili dal basso. In qualche modo anche i vistosi 'occhi' sulle piume degli angeli appartengono allo stesso tipo di ricerca estetica, probabilmente derivata dalla necessità di relazionare l'affresco, adeguandolo se non addirittura mettendolo in competizione, con lo scintillante mosaico di calotta e arco absidale.

Nel 1992 avevo già legato (1992, 383) la maniera del pittore degli angeli al nome di Salli da Celano, immaginando una comune radice abruzzese, che negli affreschi va confrontata con il *Giudizio* di Loreto Aprutino la cui probabile data, contenuta fra 1415 e 1420 circa (Dell'Orso 1988; Pasqualetti 2003), si accorda bene con il 1416 attestato dall'iscrizione in controfacciata. L'importanza della cultura e della produzione artistica abruzzese per le regioni circostanti, e in particolare per la complicata Roma primo quattrocentesca, si radica nella forza politica e artistica del sud angioino (molto accresciuta durante il pontificato di Bonifacio IX Tomacelli, 1389-1404), e nella presenza di alcuni cantieri importanti nei grandi conventi della regione attorno a Roma. L'abate Tommaso da Celano di Santa Scolastica a Subiaco, committente del magnifico ciclo quattrocentesco della chiesa nel 1408 (Romano 1992, 460-465; Cerone 2015, 123-127), era magari parente del «*Salli*» di San Clemente; la qualità del Maestro Caldora, attivo a Subiaco, è però ben maggiore di quella avvistabile negli angeli clementini. La scelta iconografica delle figure angeliche è coerente con le altre parti testimoniate delle pitture in basilica, in particolare con l'*Empireo* e le *Gerarchie angeliche* (→ c); l'insistenza sui temi



angelici, in questi anni conciliari, sarebbe, secondo la Themelly (2010, 226-227) in rapporto con le discussioni circa i rispettivi ruoli della gerarchia ecclesiastica e del papa, in quanto ambedue parti di un insieme gerarchico come li concepiva il conciliarista Gerson, o quale conferma dell'esistenza di una gerarchia di cui il papa è il culmine e l'autorità indiscussa e suprema.

#### Bibliografia

Giovenale 1927, 265; Junyent 1932, 217; Cecchelli 1930, 92; Kane 1992; Romano 1992, 411-418; Themelly 2010, 115-139.

Serena Romano

111b. UN FRAMMENTO AFFRESCATO CON L'ADORAZIONE DEI MAGI NELLA SACRESTIA

1420 ca.

La parete meridionale dell'attuale sacrestia della chiesa conserva due brani ad affresco con la Madonna e il Bambino, evidentemente frammenti di composizioni più ampie.

Il primo [1] è collocato all'estremità destra del muro, molto vicino a un angolo dell'ambiente: qui una cornice rincassata e in muratura inquadra Maria seduta su un trono dall'alto schienale cuspidato, mentre in braccio tiene suo figlio, colto nell'atto di impartire la benedizione. I due protagonisti rivolgono lo sguardo verso il basso a destra, in direzione di altre figure inginocchiate oggi perdute. Alcune architetture variamente articolate e mosse chiudono alle spalle del gruppo il fondo, mentre diversi raggi ora anneriti, ma in origine dorati, cadono dall'alto sulla testa del Bambino, suggerendo che il brano pittorico facesse parte di una scena più ampia raffigurante l'Adorazione dei Magi.

Nella stessa sala, ma dalla parte opposta del muro e a un'altezza un poco maggiore, è situato un altro frammento, anch'esso con Maria e il piccolo Gesù benedicente in braccio. Una cornice in tutto simile alla precedente, ma con l'aggiunta di una più interna modanatura circolare dipinta, delimita in questo caso la pittura che, a dispetto dei guasti, può essere datata al secondo quarto del XV secolo.

Tra i due frammenti del Quattrocento, al centro della medesima parete, una *Crocifissione* di fattura novecentesca presenta infine una cornice uguale alle altre già viste, a riprova che la sistemazione delle tre opere dovette avvenire in unica soluzione, in un momento difficilmente precisabile del XX secolo. Le asimmetrie e l'insolita marginalità nella disposizione lasciano tuttavia aperta la recondita possibilità che almeno uno dei frammenti più antichi, possa trovarsi ancora *in situ*, contraddicendo l'impressione che pure si ha guardando l'insieme, di un maldestro e ingenuo tentativo di musealizzare pezzi eterogenei, provenienti da parti diverse del complesso ecclesiastico.

*Note critiche*

Mai preso in considerazione dagli studi, se non con citazioni fugaci e approssimative (Cecchelli, 1930, didascalia della pianta della chiesa; Barclay Lloyd 1989, 134), il dipinto costituisce una piccola, nuova tessera nella definizione del ricco arredo pittorico, che nei primi decenni del XV secolo fu realizzato all'interno della basilica.

Nessuna fonte grafica o documentaria relativa all'edificio fa cenno a un ciclo del Nuovo Testamento o a scene dell'*Infanzia di Cristo* alle quali poter ricondurre il piccolo brano pittorico, che in origine rappresentava una *Adorazione dei Magi*. I disegni, che anche con una certa dose di meticolosità, riproducono gli affreschi sulla parete perimetrale destra, firmati da Giovanale da Orvieto (→ c), non conservano alcuna traccia di un simile soggetto; mentre nulla sappiamo delle pitture in controcappella o nella navata centrale della basilica, per le quali non si hanno informazioni ad eccezione della 'firma' di «Salli de Celano», in connessione alla data 1416. Non si può escludere pertanto che la scena di cui la Vergine col Bambino è un lacerto fosse stata ideata come un pannello isolato, eseguito magari in relazione a qualche monumento o altare della chiesa.

Le perdite e le condizioni assai impoverite della pellicola pittorica impongono massima cautela nel tentare un inquadramento stilistico del dipinto. Ciò che ancora si vede, tuttavia, appare contraddistinto da un piglio narrativo deciso (descrizione delle architetture, scioltezza del gesto del Bambino), con figure spigliate negli atteggiamenti e coinvolgenti nelle espressioni. Il volto della Vergine molto ha perso del chiaroscuro che ne



modellava l'incarnato e strutturava la volumetria del naso, o il disegno degli occhi e della bocca. I suoi lineamenti, a cominciare dal mento sfuggente e dalla linea sottile delle sopracciglia, trovano qualche punto di tangenza nei tratti della Madonna dei Monti (→ 97), dove anche il Bambino ha volto largo e sguardo pungente prossimi a quelli del suo omologo in San Clemente. La possibilità di rinvenire ulteriori, labili tracce di questo modo di fare nella Vergine della *Natività* e in alcune figure della parete di fondo dell'Oratorio dell'Annunziata a Cori, opera del cosiddetto Maestro dell'Annunciazione de Frías (Petrocchi 2014, 79), permettono poi di restituire il pezzo in San Clemente a una temperie culturale e artistica assai vivace, ma ancora sfuggente nei suoi contorni, rintracciabile a Roma e in alcuni centri ad essa vicini, tra il secondo e il terzo decennio del XV secolo. La datazione entro il 1413 degli affreschi di Cori, può dunque servire da sponda più alta per determinare l'epoca di esecuzione del dipinto, probabilmente di qualche tempo successivo per la possibilità di accostare alcuni caratteri del Bambino a quelli dell'angelo dell'*Annunciazione* nei murali della chiesa di San Leone a Capena (Romano 1992, 452-454; Santarelli 1995).

La restituzione di questo piccolo ciclo alla sfera d'influenza (se non direttamente alla mano) di Giovanale da Orvieto – documentato a Roma tra il 1414 e il 1443 (Corbo 1969, 177-178, 193, 195; Federici 2010) e attivo nella stessa San Clemente probabilmente nel terzo decennio del secolo (→ c) – consente di legare l'*Adorazione dei Magi* alle campagne di lavoro e alle botteghe attive in San Clemente tra il 1416 (di Salli da Celano) e, appunto, l'intervento di Giovanale, nonché di riconoscere nei modi del suo autore una possibile eco di quelli del maestro di origine orvietana.

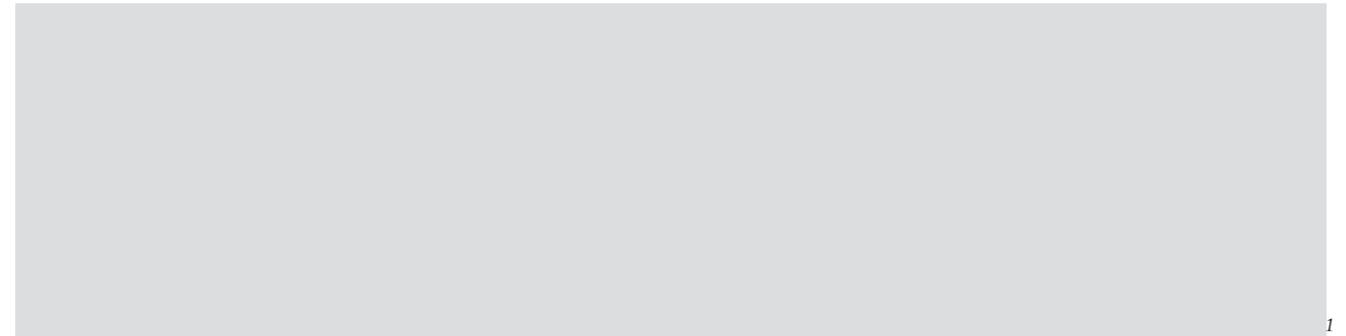
*Bibliografia*

Cecchelli 1930; Barclay Lloyd 1989, 134.

Walter Angelelli

111c. GIOVENALE DI PIETRO DA ORVIETO. IL PERDUTO AFFRESCO CON LA TRINITÀ, LE GERARCHIE ANGELICHE E DUE PROFETI NELLA PARETE DELLA NAVATA DESTRA

1426 (?)



Gli affreschi un tempo presenti sulla parete destra della basilica di San Clemente sono noti grazie a descrizioni e riproduzioni antiche, non sempre concordi sui dettagli: un brano della *Descrizione di Roma* di Benedetto Mellini (m. 1670), databile poco dopo la metà del Seicento (BAV, Vat. lat. 11905, ff. 36r-37v, in Mellini ante 1667 [2010], 110), la monografia di Filippo Rondinini sul santo e sulla sua chiesa romana (Rondinini 1706, 313), una relazione stesa il 13 maggio 1715, al tempo dei consistenti lavori promossi nell'edificio da papa Clemente XI Albani (BAV, Vat. lat. 9023, ff. 212-215, pubblicato da Junyent 1930, 274-278), e un prezioso disegno [1] attribuito all'architetto responsabile dell'ultima fase di quegli stessi restauri, Carlo Francesco Fontana (WRL, 10346, pubblicato per la prima volta da Noach 1949, fig. 8). Fu proprio durante quell'intervento che le pitture, fino ad allora visibili solo parzialmente e secondo il Mellini «quasi tutte andate a male», furono riportate alla luce per intero grazie a un'energica pulitura («passandovi sopra dei panni e leggermente ripassandovi una spugna bagnata»: Junyent 1930, 274). La decorazione, ad evidenza non omogenea, si disponeva approssimativamente su un doppio registro, dispiegandosi tra due elementi tuttora esistenti: il monumento funebre di Giovan Francesco Brusati a ovest e la porta architravata della sagrestia, fregiata dello stemma del cardinale titolare (1476-1479) Jacopo Antonio Venier, a est. Verso occidente, la tomba Brusati si sovrapponeva in piccola parte a una *Trinità* entro mandorla, raffigurata secondo l'iconografia del *Thronus Gratiae*; seguivano, alla stessa altezza, due pannelli di diversa ampiezza, il primo con una *Santa venerata dalla committente inginocchiata*, il secondo, pressoché quadrato, con la *Crocifissione*, mentre a un livello più basso si susseguivano cinque scomparti con malridotte figure di *Santi*, delle quali nel 1715 non sopravviveva «che il vestigio di parte del capo di ciascheduna» (Junyent 1930, 276). Di seguito, grosso modo nell'area dove si apre ora l'arcone della cappella dei Santi Cirillo e Metodio, un vano tamponato ad arco ribassato (probabile ingresso della cappella della Trinità documentata nella visita pastorale del 1625: Guidobaldi 1998, 312) era sormontato da una grandiosa raffigurazione dell'*Empireo*, della quale una porzione superiore era già perduta al tempo in cui il disegno di Windsor fu eseguito. Vi comparivano al centro il *Thronus Gratiae* e intorno, in cerchi concentrici, le nove gerarchie angeliche (solo sette fasce risultano invece nel Mellini e nel disegno); negli angoli inferiori erano il Sole e la Luna e infine due figure sedute, verosimilmente profeti, che indicavano l'immagine principale e svolgevano lunghi cartigli

(questi due personaggi apparivano «lavoro aggiunto e di maniera alquanto migliore» agli occhi dell'autore della relazione del 1715: Junyent 1930, 277). Le caratteristiche delle singole gerarchie erano spiegate da didascalie incluse in «un cartello» lungo la ghiera dell'arco sottostante: ciascuna principiava col nome latino della gerarchia e proseguiva illustrandone in volgare le rispettive proprietà – cfr. per i testi Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 37r-v, in Mellini ante 1667 [2010], 110 e Rondinini 1706, 313; la trascrizione suscitò ingiustificati sospetti in Noach 1949, 312 nota 14). Le sole denominazioni delle nove gerarchie erano ripetute in altrettanti «cartelli» che corredevano i rispettivi cerchi: nel 1715 ne rimanevano sei, dei quali solo quelli dei Cherubini e degli Arcangeli presentavano ancora scritte leggibili (Junyent 1930, 276-277). A distinguere le schiere contribuivano i diversi colori: a partire dal circolo più interno, rosso per i Serafini, giallo per i Cherubini, turchino per i Troni, rosso per i Principati, verde per le Dominazioni, rosso e bianco per le Potestà, giallo scuro per le Virtù, ceruleo per gli Arcangeli, celeste cupo per gli Angeli. In un luogo imprecisato di tale pittura si leggeva poi la sottoscrizione dell'autore, in forma di distico rivolto allo spettatore: «*Si vis pictoris nomen cognoscere, lector, / De Veteri Urbe Iuvenalis est nomen eius*». I piedritti dell'arco al di sotto dell'*Empireo* erano decorati da figure di santi: un *Santo re* a sinistra, *San Bartolomeo* e un *santo vescovo* a destra. La successiva porzione di parete aveva un'organizzazione in parte analoga: al di sopra di un'apertura arcuata simile alla precedente, e che forse immetteva nella cappella intitolata nel XVII secolo ai Santi Ambrogio e Carlo (Guidobaldi 1998, 312-313), si distendeva una cornice larga e bassa, dal profilo superiore a timpano, contenente una rappresentazione dell'*Annunciazione* come *Incarneazione del Verbo*, dove, più che l'Angelo e la Vergine ai lati, s'imponeva la figura centrale del Padre Eterno circondato da schiere di angeli; anche qui i pilastri ospitavano immagini di santi, disposti a coppie, a sinistra i *Santi Clemente e Ignazio di Antiochia* (assai venerati in questa chiesa, che ne ospitava le spoglie), a destra i *Santi Ambrogio e Antonio abate* (il primo alludeva all'ordine degli Ambrosiani, cui la chiesa appartenne dal 1419). Un ultimo affresco, separato dai precedenti, si trovava al di sopra della porta della sagrestia e raffigurava *San Clemente in atto di benedire un cardinale inginocchiato*, forse il cardinal Venier il cui stemma si vede tuttora poco sotto (Junyent 1930, 279; Noach 1949, 312) e che è sepolto in questo edificio. Rimane incerta l'epoca della scomparsa di tutte queste pitture, che potrebbero essere esistite almeno in parte fino al XIX secolo; l'*Empireo*

di Giovenale da Orvieto non superò certamente l'anno 1882, quando la porzione di muro sulla quale era dipinto fu abbattuta per aprire la cappella dei Santi Cirillo e Metodio (Noach 1949, 312; Themelly 2010, 127).

#### Note critiche

Il pittore responsabile dell'unico affresco firmato di questa serie fu da subito riconosciuto nel Giovenale da Orvieto del quale si tramandava la confusa memoria di un'altra opera firmata esistita in Santa Maria in Aracoeli, nella cappella di San Giacomo. Su tale artista sono emerse in seguito notizie documentarie che permettono di ricostruirne una biografia: Giovenale di Pietro visse a Roma nel rione Sant'Eustachio, dove è documentato dal 1412 al 1443 (Corbo 1969, 177-178, 193, 195; Mazzalupi 2014, 17-18 nota 57); nella sua città natale è ricordato nel settembre 1425, in coincidenza col breve soggiorno orvietano di Gentile da Fabriano, quando Giovenale accettò l'incarico di lavorare per un anno, a partire dal marzo 1426 e insieme al collega e concittadino Bartolomeo di Pietro, alla decorazione della Cappella Nova in duomo (Fumi 1891, 142 nn. CXLIV-CXLV). Una posizione di un certo prestigio sembra attestata anche dalle carte romane, in specie dal primo documento del 6 marzo 1412, una *promissio* purtroppo incompleta fatta da Giovenale al nobile Giovanni de Normannis del rione Trevi, canonico (il rogito, segnalato rapidamente in Corbo 1969, 195, si trova in ASR, Collegio dei notai capitolini, vol. 1163, c. 184v), personaggio da identificare nell'omonimo canonico dei Santi Apostoli, divenuto più tardi vescovo di Terracina (1425-1427) e di Gaeta (1427-1441: cfr. Ughelli 1644 [1717], I, coll. 542, 1298; Eubel 1913, 258, 478). La novità maggiore sul suo conto è però il recente riconoscimento, da parte di Rosa Vázquez Santos (2008), dei frammenti della pala firmata già all'Aracoeli, un trittico con San Giacomo Maggiore tra Santo Stefano e San Lorenzo nel registro principale e tre storie dell'apostolo nella predella: queste ultime sono state infatti identificate, grazie all'inequivocabile descrizione in una misconosciuta fonte seicentesca spagnola, nelle tre *Storie post mortem di San Giacomo* ora divise tra il Museo diocesano di Camerino, il Museo civico 'Amedeo Lia' alla Spezia e una collezione privata a Pau, nei Pirenei francesi, che in passato erano state piuttosto credute, per l'attrazione esercitata dall'ubicazione del pezzo camerinese, di fattura marchigiana, dapprima dell'urbinate d'adozione Antonio Alberti da Ferrara, poi di Giacomo di Nicola da Recanati (cfr. per una sintesi Mazzalupi 2008, 152-153 catt. 1-3, ancora sotto il nome del recanatese). Il trittico era datato 1441 e, come ha precisato Fabrizio Federici (2010), si doveva a una commissione di Lorenzo di Pietro Omniasancti, la cui famiglia portava anche i cognomi Mancini e Luci (Lorenzo *alias* Rienzo, del rione Trevi, fu membro della confraternita del Santissimo Salvatore e morì prima del 1461: cfr. ASR, Ospedale del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, rispettivamente 372, c. 53v, e 1008, c. 45r). La data tanto avanzata del trittico, di contro alle cronologie più precoci suggerite negli studi allorché la superstita predella era ritenuta marchigiana, denuncia il ritardo di Giovenale rispetto agli sviluppi della pittura italiana negli anni della sua maturità, ma non necessariamente altrettanto pessimistico dev'essere il giudizio complessivo sul pittore, del quale ci manca almeno un trentennio precedente di attività. A risarcire l'ampio vuoto può intanto contribuire la restituzione a Giovenale, in epoca non di poco precedente il 1441, degli affreschi sulla parete absidale di San Leone a Capena, proposta ora da Giovanni Russo (in *Lessico* c.s.; per queste pitture cfr. Romano 1992, 452-454). A un tempo intermedio tra quei murali e il trittico aracoelitano risale la vivace miniatura che apre il catasto del 1435 della confraternita del Santissimo Salvatore, con l'immagine di *Quattro confratelli che offrono ceri all'icona acberopita del Laterano* (ASR, Ospedale del Santissimo Salvatore

*ad Sancta Sanctorum*, 1007; cfr. Tosini 2008, 126-128 e fig. 6), altra opera che a mio avviso va attribuita a Giovenale. Mi chiedo poi se non fosse proprio lui il responsabile dei perduti affreschi, eseguiti tra il 1438 e il 1440 nella basilica di San Giovanni in Laterano, nei quali era rappresentata la vicenda contemporanea del furto delle pietre preziose dai reliquiari delle teste dei santi Pietro e Paolo e della successiva punizione dei colpevoli: i disegni cinquecenteschi che ne rimangono (Magri 1988a) richiamano infatti, nelle scene ricche di episodi scalati in profondità nello spazio, nel concertato incedere laterale dei gruppi di figure, cavalli, carri, nella varietà dei costumi, il più fantasioso dei tre pannelli già all'Aracoeli, quello camerte con la *Traslazione del corpo di San Giacomo*. Si può qui ricordare che in anni prossimi Giovenale lavorò proprio per il capitolo lateranense, dipingendo nel 1436 uno stemma del cardinal Giovanni Vitelleschi su tavola (De Nicola 1909, 41).

In San Clemente è possibile che spettasse al pittore orvietano, oltre all'*Empireo* firmato, anche la contigua *Incarneazione del Verbo*, che presentava, stando al disegno di Fontana, una simile cornice lungo il profilo arcuato inferiore (Themelly 2010, 126). Sulla cronologia dell'intervento di Giovenale in questa chiesa non vi sono comunque certezze, anche se va segnalato che un'isolata fonte, un manoscritto della Biblioteca Angelica, fa seguire al già citato distico contenente la firma del pittore una data, riportata come «A(nn)O D(omin)I MCC°XX°VI» (De Rossi 1891, 97): evidentemente errata, tale data è stata corretta ora in 1426 (De Rossi 1891; Gnoli 1923, 169-170), ora in 1436 (De Nicola 1909, 41 nota 1), soluzioni entrambe plausibili alla luce dell'anagrafe dell'orvietano, ovvero respinta del tutto come pertinente ad altre pitture della chiesa (Bertini Calosso 1920, 229 nota 178). Il committente è stato identificato ipoteticamente (Themelly 2010, 115-118) in uno dei cardinali che furono titolari di San Clemente nei decenni finali dello scisma e nel periodo immediatamente seguente: Gabriele Condulmer (1408-1420), futuro Eugenio IV, dell'obbedienza di Gregorio XII, Branda Castiglione (1411-1431), dell'obbedienza di Giovanni XXIII, o infine il nipote del primo, Francesco Condulmer (1431-1445). Il tema delle Gerarchie angeliche, affatto raro a quest'epoca, richiama analoghe immagini presenti nell'oratorio colonnese dell'Annunziata a Riofreddo (1422-1426) e nella cappella degli Angeli in Santa Scolastica a Subiaco: per tutte queste decorazioni sembra ragionevole il collegamento con la travagliata situazione politico-ecclesiastica di quegli anni, quando nei ripetuti concili si discutevano natura e limiti dell'autorità pontificia e si evocava come uno dei modelli per la Chiesa la mirabile struttura delle gerarchie angeliche, ricostruita sull'*auctoritas* del *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita (Themelly 2010, 222-230).

#### Documentazione visiva

Carlo Francesco Fontana, disegno, WRL, 10346.

#### Fonti e descrizioni

Mellini (ante 1667), BAV, Vat. lat. 11905, f. 37r-v, in Mellini ante 1667 [2010], 110; *Relazione* (1715), BAV, Vat. lat. 9023, ff. 212-215, in Junyent 1930, 274-278; Rondinini 1706, 313.

#### Bibliografia

De Rossi 1891, 97-98; De Nicola 1909, 41 nota 1; Bertini Calosso 1920, 205-206; Junyent 1930, 274-279; Noach 1949, 311-312; Barclay Lloyd 1985; Romano 1992, 411-418; Guidobaldi 1998, 311-312; Federici 2010, 89; Themelly 2010, 119-127.

Matteo Mazzalupi

## 112. STEMMI CARDINALIZI SUL TIMPANO DEL PROPILEO DEL PORTICO D'OTTAVIA

1413-1442

Il propileo del Portico d'Ottavia, divenuto nell'VIII secolo portico monumentale della chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, presenta sul lato destro un grande arcone in laterizi che si sostituì a due delle sei colonne originarie, probabilmente gravemente danneggiate (Ciancio Rossetto 2008a, 433-434). Sulla ghiera dell'arcone medievale si conservano le tracce di due stemmi cardinalizi, oggi pressoché indistinguibili ma riconoscibili nella fotografia Anderson, 511 (ante 1890) (→ 10 [3]) e, per quanto ne restava, descritti da Muñoz (1942, 7-8, 14) e documentati da Cartocci (*Doc. vis.*) nel 1942. Nello stemma al centro della ghiera dell'arco, il più rovinato, uno scudo con file di anelli di piccole dimensioni disposti su fasce orizzontali è circondato da una ghirlanda di elementi vegetali; sopra lo scudo si distingue un cappello cardinalizio e il tutto è racchiuso all'interno di una cornice a motivi geometrici [1]. Appena meglio conservato è il secondo stemma, posto a sinistra rispetto all'altro, nel quale una formella lobata di colore rosso contiene uno scudo giallo con resti di stelle ugualmente gialle (quattro quelle contate da Muñoz), retto da due angeli e anch'esso sormontato dal galero [2-3].

#### Note critiche

Le insegne sono state attribuite a Pietro Stefaneschi, cardinale di Sant'Angelo in Pescheria dal 1405 al 1409 e dal 1410 al 1417, e a Riccardo Annibaldi della Molara, titolare della chiesa tra il 1237 e il 1276 (Proia-Romano 1935, 70; Del Frate 2005, 126-127); Muñoz (1942, 14) riteneva più antico lo stemma all'interno della formella lobata, datandolo nel XIV-XV secolo, e attribuiva il centrale alla fine del XV secolo, senza soffermarsi sull'identificazione dei corrispondenti cardinali. Né a Riccardo Annibaldi della Molara,



1

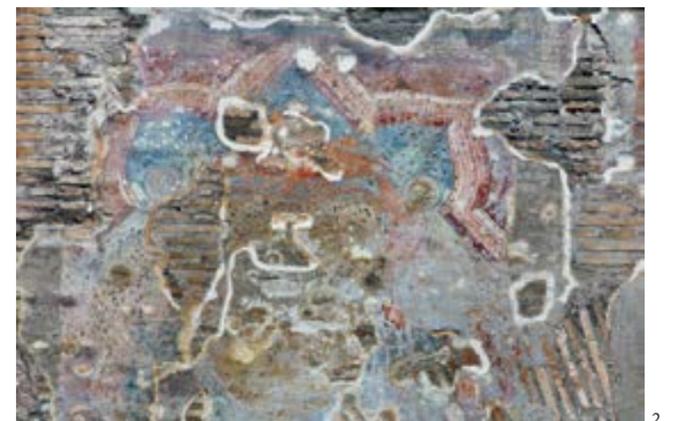
né a Pietro Stefaneschi può essere attribuito lo stemma di sinistra, poiché le insegne di questi cardinali non contengono stelle. Tra i titolari di Sant'Angelo annoverati tra il Duecento, epoca in cui secondo le più recenti indagini archeologiche fu realizzato l'arco in laterizi che accoglie le armi (Ciancio Rossetto 2008a, 433-434), e i primissimi decenni del XVII secolo, quando l'esistenza degli stemmi è fissata in disegni e incisioni del Portico d'Ottavia (Alo Giovannoli, *Templum Junonis ubi nunc Ecclesia S. Angeli in Foro Piscario*, incisione, in Giovannoli 1616, II, f. 63), l'insegna di sinistra non può che essere attribuita a Pietro Fonseca (1413-1442), il cui stemma presenta cinque stelle a sette raggi, poiché in quelli di Pietro de Morra (1205-1206) e Federico Sanseverino (1513-1514), che pure sono dotati dell'attributo delle stelle, esse sono rispettivamente incrociate con spade e disposte all'interno di una incorniciatura. Anche la formella lobata che racchiude lo scudo, gli angeli e il galero sull'arco di Sant'Angelo si riconduce facilmente ai primi decenni del Quattrocento. Per quanto attiene allo stemma centrale, tra i titolari della chiesa l'arme di Giovanni Michiel (1470-1503) è l'unica nel periodo indicato a presentare la gran quantità di anelli su fasce sovrapposte attestata soprattutto dalla foto Anderson (→ 10 [3]). Di quelli menzionati da Proia e Romano e Del Frate, lo stemma Annibaldi della Molara non ha nella parte alta file di anelletti come quello della Pescheria, ma due leoni affrontati, e gli anelli, sei distribuiti su tre file, sono invece schierati nella punta, mentre l'insegna di Pietro Stefaneschi non ha anelli ma sei crescenti montanti, cioè quarti di luna che guardano verso la sommità dello stemma. Tra gli altri cardinali di Sant'Angelo, infine, il solo Giovanni Antonio Serbelloni (1570-1577) ha nello stemma serie di anelletti, ma la loro disposizione circolare e la presenza di un giglio a sovrastarli non corrisponde all'arme sul Portico d'Ottavia.

#### Interventi conservativi e restauri

2017: conclusi interventi urgenti per la messa in sicurezza del propileo del Portico d'Ottavia, a cura della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

#### Documentazione visiva

Alo Giovannoli, *Templum Junonis ubi nunc Ecclesia S. Angeli in Foro Piscario*, incisione, in Giovannoli 1616, II, f. 63; Cornelius Claesz van Wieringen, disegno (ante 1630), Wien, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 8588, in Claussen 2002, 78 fig. 51;



2



ignoto, olio su tela (XVIII secolo), *Veduta del Portico d'Ottavia*, Museo di Roma; Giovanni Battista Piranesi, *Veduta dell'Atrio del Portico d'Ottavia*, incisione (1740-1760ca.), in Wilton-Ely 1994, I, n. 166; Jean Barbault-Domenico Montagu, *Vue des restes du Portique d'Octavia soeur d'Auguste*, incisione, in Barbault 1761, tav. 32; Bernardo Bellotto, *Il Portico d'Ottavia*, olio su tela (1769 ca.), nel 2013 esposto dalla Galleria Cesare Lampronti di Roma e Londra; Luigi Rossini, *Veduta dei Portici d'Ottavia*, incisione, in Rossini 1823, tav. 92; Antonio Acquaroni, *Portico di Ottavia*, incisione, in Acquaroni 1828, tav. 34; Antonio Acquaroni, *Veduta del Portico di Ottavia, oggi la Pescaria*, incisione (1840 ca.), in Acquaroni s.d., I, tav. 39; Alessandro Moschetti, *Portico di Ottavia*, incisione, in Moschetti 1872, tav. 35; fotografia (*ante* 1890), Anderson, 511 (→ 10 [3]); Lucilio Cartocci, acquarelli (1942), Museo di Roma, MR 13168 [1], MR 13165 [3]; fotografie (1940 ca.), in Muñoz 1942, 7, 8.

#### Bibliografia

Proia-Romano 1935, 70; Muñoz 1942, 7-8, 14; Frascarelli 1998, 58; Del Frate 2005, 126-127.

Daniela Sgberri

### 113. MAESTRO DI VELLETRI. LA MADONNA COL BAMBINO NEL MUSEO DI PALAZZO VENEZIA

Tempera su tavola, cm 70 × 43

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. 10047

Terzo decennio del XV secolo

Racchiuso in una cornice in legno dorato di fattura moderna, questo inedito dipinto, custodito nei depositi del museo, soffre di uno stato di conservazione assai compromesso [1]. Il supporto è stato ampiamente rifilato su tutti i lati, in particolare sulla destra dove manca quasi una metà della figura del Bambino, e resta integro soltanto nello spessore antico di cm 2,5-3 ca. Sul margine destro, specie nei due terzi inferiori, la tavola appare consumata dai tarli. La superficie pittorica si presenta in vario grado ridotta rispetto all'origine: lungo il margine sinistro e verso la sommità del nimbo della Madonna emerge l'incamottatura, mentre della tunica della Vergine (che dai pochi resti verso i bordi s'intuisce rossa) e soprattutto della gran parte del Bambino non resta che la nuda preparazione. Le zone meglio preservate rimangono dunque le aureole dorate, entrambe bordate di rosso e segnate sull'esterno e sull'interno da cerchi concentrici ripetuti, la maggiore poi con raggi incisi a mano libera, curiosamente limitati alla metà sinistra e più fitti in prossimità della spalla, la minore invece contraddistinta su un lato da raggi dipinti in rosso, che forse, accompagnandosi ad altri in alto e dalla banda opposta, disegnavano in passato la croce caratteristica dei nimbi di Cristo.

#### Note critiche

Le sporadiche menzioni a stampa, tutte risalenti agli anni quaranta del Novecento, allorché la tavola era esposta nella sala XXI del museo, la ricordano come un semplice busto di Madonna, senza cioè far parola del Bambino: in effetti la figura femminile appariva allora solitaria, quale la si vede nell'unica fotografia conosciuta, in bianco e nero (ICCD-GFN, E 23490, del 1939 o 1940), dove l'immagine rischiava addirittura di

passare per una riedizione di una medievale *Madonna advocata* romana. Un vigoroso restauro, del quale al momento non si conosce documentazione, ha in seguito rimosso le ridipinture che mascheravano ciò che sopravvive del piccolo Gesù, vale a dire una metà circa dell'aureola, porzioni della vesticciola, di un bel colore violaceo e dal polsino giallognolo forse già dorato, e pressoché l'intera mano destra benedicente. L'intervento ha eliminato anche altre parti, ritenute, forse non sempre a ragione, spurie: l'imbratto steso sul fondo azzurro e, nella Vergine, la stella sulla spalla destra e il velo bianco che con andamento zigzagante incorniciava il volto al di sotto del *maphorion* blu.

Le notizie meno vaghe sulla provenienza del dipinto, che Federico Hermanin (1948) ricordava come «acquisto del 1933», si ricavano da una scritta a lapis apposta sul verso del listello di destra della cornice posticcia e sulla quale ha attirato la mia attenzione Elisabetta Samà: «Proprietà del sig(nor) Vincenzo Argento 18 Nov(embre) 1934 Anno XIII». In attesa di ricerche sulla misconosciuta collezione Argento, si deve notare che gli scarsi studi, editi e non, su questa tavola sembrano averne dato per scontata un'origine romana o quanto meno laziale, essendosi solitamente orientati verso pittori di quest'area, con progressivo avvicinamento alla soluzione che oggi appare giusta. Hermanin (1945 e 1948) la credeva un'opera romana di primo Trecento, della scuola di Pietro Cavallini, ma già Antonino Santangelo (1947) la spostò al secolo seguente, ritenendola «opera secondaria e tarda» e peraltro riconoscendovi, oltre al carattere di frammento, la presenza di restauri che ne complicavano la lettura. Altre indicazioni si traggono dalle note apposte sulle fotografie appartenute a Federico Zeri, che possedeva due copie della già citata immagine (Bologna, Fototeca Zeri, 54663-54664).

Lo studioso romano pensò dapprima a un artista umbro, forse Ugolino di Prete Ilario (così nel 1948) oppure un folignate, ma il suggerimento decisivo appare quello di Miklós Boskovits, riportato sul verso della foto 54664: «v. Velletri, trittico», dove ci si riferisce senza dubbio alla *Madonna delle Grazie* della cattedrale di Velletri, già al centro di un trittico le cui ante, dipinte con le immagini dei *Santi Clemente, Eleuterio, Gerardo e Ponziano*, sono ora ricoverate nel Museo diocesano veliterno (Russo, in *Museo diocesano* 2000, 69-71 n.12). La *Madonna delle Grazie* fu scelta da Boskovits (1991) quale *name-piece* del piccolo Maestro di Velletri, al quale infatti la tavola di Palazzo Venezia va restituita, soprattutto in forza dei confronti del corpus di questo pittore, accresciuto in questo volume (→ 106, → 107), col volto di questa Madonna, la parte meglio giudicabile, contrassegnato dai caratteri coi quali questo *petit maître* si firma: spesse sopracciglia perfettamente incurvate, evidenti occhiaie a cerchiare i grandi, languidi occhi a mandorla, lunga canna nasale dritta come un fuso. Le specifiche somiglianze con un'opera

tarda pure da rendere al Maestro di Velletri, la dispersa *Beata Giovanna (Vannozza) Felici*, non anteriore al 1433 (cfr. → 107; Bolgia 2013), dove tra l'altro il trattamento del velo corrisponde a quello rimosso – credo indebitamente – dall'opera di Palazzo Venezia, spingono anche la datazione di quest'ultima piuttosto avanti nel Quattrocento, in anni che furono forse gli estremi dell'attività del maestro.

#### Documentazione visiva

Fotografia (1939 o 1940), ICCD-GFN, E 23490.

#### Bibliografia

Hermanin 1945, 334; Santangelo 1947, 25; Hermanin 1948, 203.

Matteo Mazzalupi

### 114. L'AFFRESCO CON LO SPOSALIZIO DEI SANTI CECILIA E VALERIANO TRA I SANTI URBANO E TIBURZIO ALLA MADONNA DEL DIVINO AMORE (GIÀ DEI SANTI BIAGIO E CECILIA DEI MATERASSAI)

Terzo decennio del XV secolo

I santi Cecilia e Valeriano, al centro della composizione [1], sono uniti in matrimonio da un angelo che scende in volo e pone sulle loro teste due corone di rose bianche e rosse. Sono in piedi uno di fronte all'altra: Cecilia ha le braccia conserte e indossa un abito verde e un ampio mantello color ciclamino; lo sposo, invece, ha le mani giunte e veste una tunica stretta in vita e un mantello rosso dello stesso colore dei calzari. Alle due estremità della scena, testimoni dell'evento, sono il papa Urbano I a sinistra, che secondo la tradizione battezzò Valeriano, e, a destra, molto probabilmente Tiburzio, come gli altri condannato al martirio dal giudice Almachio.

Oltre a quello ben visibile al centro, altri angeli, oggi quasi completamente scomparsi, assistono dall'alto alla cerimonia, che si svolge all'interno di un'architettura tripartita piuttosto complessa. La sezione centrale, corrispondente all'abside dell'edificio, ha l'emicyclo coperto da una preziosa stoffa rossa ricamata e la calotta (forse con lacunari) impostata su una cornice a dentelli. Due clipei con resti di figure che sorreggono cartigli (profeti?) occupano i pennacchi dell'arco absidale. Le due absidioline laterali, infine, inquadrano i santi sottostanti e, sulla base dell'unico frammento superstite visibile a sinistra, dovevano avere tetti a spiovente per suggerire la struttura a capanna dell'edificio basilicale in cui si svolge il rito.

#### Note critiche

L'affresco sfuggito alla letteratura periegetica romana è stato reso noto nel 1942, quando le sue condizioni risultavano già compromesse «specialmente nel colore, quasi intieramente svanito» (Gerlini 1942, 125). Malgrado le verifiche, non è chiaro se il pannello si trovi nella posizione originaria, ovvero su un muro esterno della chiesa medievale dedicata a Santa Cecilia, poi inglobato nell'attuale sacrestia, o sia stato qui trasportato nel 1731, in occasione della completa ricostruzione dell'edificio, dedicato alla Madonna del Divino Amore. Allo stato attuale, la pittura è inquadrata da un'anonima cornice dorata, che costituisce un

ulteriore ostacolo a chiarire se l'episodio abbia fatto parte di un più ampio ciclo, come il carattere narrativo della scena potrebbe far credere, o al contrario fosse un pannello isolato a carattere devozionale. In entrambi i casi, è difficile credere che si tratti di una edicola stradale (Gerlini 1942, 126), giacché i suoi caratteri (soggetto, dimensioni, ecc.) non sembrano trovare confronti nelle testimonianze superstiti di questa tipologia di opere. La superficie abrasa e impoverita non è esente da qualche ripresa e ritocco, specie nei volti di Valeriano e Tiburzio, i cui



1

tratti, pur tra loro somiglianti e desunti dagli stessi modelli, appaiono eseguiti da mani differenti: la più abile responsabile dei due protagonisti, l'altra, di qualità inferiore, al lavoro nei due spettatori laterali. «La sottile profilatura dei lineamenti delle figure, il taglio netto degli occhi a mandorla, le piccole labbra tumide» (Gerlini 1942) sono stati accostati in passato alla maniera dei fratelli Salimbeni e di Ottaviano Nelli, con i quali effettivamente condividono alcuni spunti e accenti. Questi, tuttavia, non dovettero arrivare direttamente alla bottega romana, ma probabilmente attraverso la mediazione di alcuni cantieri aperti nei primi due decenni del XV secolo tra Lazio e Campania (dagli affreschi di Santa Maria Occorrevole a Piedimonte Matese, alle molte imprese fatte rientrare erroneamente nel catalogo del «cosiddetto Ferrante Maglione», un pittore del XV secolo in realtà mai esistito: Navarro 1993; Zezza 1999, 77-79), dove le novità marchigiane poterono

attecchire e confondersi nel composito linguaggio locale, ricco di suggestioni e contributi eterogenei. In questo modo, l'affresco romano e il suo autore – probabilmente un locale – acquistano un ruolo non disprezzabile nel panorama cittadino e divengono la spia di una circolazione e di apporti di esperienze allogene (anche con radici meridionali, Romano 1992, 403) che, nel terzo decennio del secolo, hanno un ruolo decisivo nella rinascita dell'ambiente culturale dell'Urbe.

#### Bibliografia

Gerlini 1942; Mancini 1976, 37; Cavallaro 1984, 336; Pinelli 1987, 435; Romano 1992, 403; Bartomioli 1997, 39.

Walter Angelelli

### 115. MAESTRO DEL TRITTICO BRANCACCIO. LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO CON IL CARDINAL RINALDO BRANCACCIO, I SANTI ANDREA, MICHELE ARCANGELO, GIOVANNI BATTISTA E SABA, L'ARCANGELO GABRIELE E L'ANNUNZIATA

Tempera su tavola, cm 121 × 51 (scomparto centrale), cm 110 × 48 (ciascuno degli scomparti laterali)

Matelica, Museo Piersanti, inv. 1753

Fine del terzo decennio del XV secolo

Il dipinto si presenta oggi diviso in tre scomparti distinti [1], racchiusi in cornici cuspidate posticce, ma sono originali gli archetti ogivali binati a rilievo che inquadrano le coppie di santi laterali, e autentiche sono pure le iscrizioni granite lungo i bordi inferiori (*Ischr.* 1, 4, 6). Lo stato conservativo è generalmente buono; le lacune più vistose si rilevano lungo le giunture tra le tavole che costituiscono i supporti, due assi per ciascuno dei pannelli esterni, tre per quello centrale. Al centro la Madonna siede su un elaborato trono gotico, avvolta da un ampio manto azzurro, e sostiene in piedi il Bambino, che con la sinistra giocherella coi tre frutti di melograno nella mano della madre; le guance delicatamente arrossate dei due protagonisti si sfiorano, secondo un modello che pare risalire al modello bizantino della *Glykophilousa*. Ai piedi del seggio sta inginocchiato un cardinale magro e altissimo, in atto di adorazione, col galero poggiato a terra; in pendant si trova lo stemma d'azzurro a quattro branche di leone d'oro nascenti dai fianchi dello scudo e divise da una fascia d'argento, che identifica il personaggio come un membro della famiglia Brancaccio di Napoli. Dei quattro santi, incoronati da nimbi diversi l'uno dall'altro, il più degno di nota è il rarissimo *san Saba*, monaco barbuto in abito bianco, scapolare vinaccia e mantello bruno, con libro e pastorale, riconoscibile solo grazie alla scritta esegetica in calce. Nelle cuspidi laterali l'*Annunciazione* è svolta in maniera insolitamente asimmetrica: mentre la Vergine è inclusa in un sontuoso clipeo ornato con losanghe e fiori a quattro e sei petali, dal quale fuoriesce appena uno spicchio del nimbo, l'Angelo si muove in piena libertà contro il fondo oro inciso da una fitta razzatura, privo di qualsivoglia cornice, quasi erompendo dal pennacchio tra i due archi acuti del lato sinistro.

#### Iscrizioni

1 - Due iscrizioni identificative, disposte fuori dall'area figurata, alla base dello scomparto sinistro del dipinto e in asse con le figure, in una cornice rettangolare, allineate su un rigo orizzontale

secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere incise su fondo oro. Integre. Scrittura minuscola gotica con gli archi di cerchio spezzati ad angolo.

#### *S(anctus) Andrea // S(anctus) Michael Angelus*

2 - Iscrizione devozionale, disposta all'interno dell'area figurata, in alto, nell'aureola della Vergine, allineate su due righe orizzontali segnati superiormente e inferiormente, secondo un andamento semicircolare regolare. Lettere incise su fondo oro. Integre. Scrittura minuscola gotica con gli archi di cerchio spezzati ad angolo. Fonte del testo: *Lc* 1, 28 (*Salutatio angelica*)

#### <Ave> *Maria gratia plena Domini(s) te<cum>*

3 - Otto iscrizioni devozionali, disposte all'interno dell'area figurata, al centro e in basso, nell'orlo del mantello della Vergine, allineate su un rigo segnato superiormente e inferiormente con un tratto continuo dorato, secondo un andamento ondulato regolare. Lettere dorate su fondo blu. Integre. Scrittura maiuscola gotica. Il testo è ripetuto identico, a volte reca solo la prima parola. Fonte del testo: *Lc* 1, 28 (*Salutatio angelica*)

#### *Ave Maria*

4 - Iscrizione celebrativa/liturgica, disposta fuori dall'area figurata, alla base dello scomparto centrale del dipinto, in una cornice rettangolare, allineata su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere incise su fondo oro. Integre ma abrasa. Scrittura minuscola gotica con gli archi di cerchio spezzati ad angolo. Fonte del testo: Antifona *Regina Caeli*.

#### *[Regi]na celi let^are. Quia q(uem) meruisti Chr(ist)y p(ort)a<re>*

5 - Iscrizione esegetica/liturgica, disposta all'interno dell'area figurata, al centro destra, nel rotolo sorretto da san Giovanni

Battista, allineata su un rigo non segnato secondo un andamento verticale regolare. Lettere nere su fondo bianco; capolettera rubricato. Integra. Scrittura maiuscola gotica. Fonte del testo: *Gv* 1, 29.

Èèce agn(us) Dei ecc<e>

6 - Due iscrizioni identificative, disposte fuori dall'area figurata, alla base dello scomparto destro del dipinto e in asse con le figure, in una cornice rettangolare, allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento rettilineo regolare. Lettere incise su fondo oro. Mutili. Scrittura minuscola gotica con gli archi di cerchio spezzati ad angolo.

[S(anctus)] I(o)h(anne)s Ç(aptista) // S(anctus) Sabba

(S. Ric.)

#### Note critiche

Il trittico non figura nei più antichi inventari della collezione del matelicese monsignor Venanzio Filippo Piersanti (1688-1761), cerimoniere pontificio, e pare essere entrato in museo soltanto nell'Ottocento (Antonelli 1998, 8). De Marchi (1992, 212-213 nota 62) ne ha ipotizzato la provenienza dal monastero romano di San Saba per la presenza di questo raro santo, in

pendant con sant'Andrea anch'egli antico titolare della stessa chiesa, e ha identificato con sicurezza il committente in Rinaldo Brancaccio, morto a Roma il 5 giugno 1427, descritto dalle fonti in termini corrispondenti al ritratto nel trittico («*statura procerus*», «*ore magro, naso aquilino*»), devoto proprio ad alcuni dei santi rappresentati in questa pala d'altare, che si ripetono in altre sue commissioni: a Roma l'affresco in stato larvale proveniente dal fianco destro di Santa Maria in Trastevere (→ 99), a Napoli la lunetta con la *Madonna tra i Santi Michele e Andrea* già sul portale di Sant'Angelo a Nilo, luogo di sepoltura del Brancaccio. Peraltro l'unica testimonianza di un legame tra San Saba e il prelado napoletano era finora il lascito di un credito di 16 fiorini nei confronti di tale Matteo di Benedetto che il Brancaccio, nel suo testamento del 27 marzo 1427, destinò all'acquisto di un messale per quel monastero (Lightbown 1980, 76, 296). Nuovi documenti confermano ora questo quadro e ne chiariscono meglio i contorni. Tra 1400 e 1406 l'abbazia dell'Aventino iniziò a essere concessa in commenda, e tra il 1423 e il 1425 ne era commendatario proprio Rinaldo Brancaccio (ASV, Cam. Ap., Div. Cam. 7, f. 153v, 12 febbraio 1423; ASV, Reg. lat. 257, f. 237r-v, 22 gennaio 1425). L'inizio dell'incarico non è accertato (la notizia più vicina è la concessione da parte di Giovanni XXIII a Niccolò Orsini, priore gerosolimitano di Venezia, il 2 ottobre 1411: ASV, Reg. Lat. 157, ff. 100r-101r), mentre la fine dovette coincidere con la morte del cardinale. Che il trittico di Matelica venga davvero

da San Saba è poi dimostrato dall'inedita descrizione che ne fece l'erudito Pompeo Ugonio nell'incompiuto e preziosissimo *Theatrum Urbis Romae* verso la fine del Cinquecento (1595 ca., secondo Pesarini 1907, col. 230) e comunque entro il 1614, quando l'autore venne a morte: «*In capite [scil. della navata sinistra] vero per gradus [vacat] ascenditur ad altare quod retro habet parvam tribunam. Est autem id altare ornatum tabula cum imagine Beatae Virginis in medio et iuxta hinc inde aliqui sancti subterque est imaguncula. Hanc imaginem seu tabulam fecit cardinalis inibi ad pedes Sanctissimae Virginis genuflexus, purpura indutus, quem qui sit indicat eiusmodi insigne* [segue il disegno dello stemma Brancaccio] *son una sbarra bianca in campo turchino con quattro zampe di leone d'oro, arme del cardinale vacat*» (BCAF, cl. I, 161, ff. 1349-1350; riprendo, apportando piccole correzioni, la trascrizione di Santi Pesarini del 1906 conservata nell'Archivio del Pontificio Collegio Germanico-Ungarico di Roma, SAB, IV 1 b; per l'opera dell'Ugonio e la riscoperta operata da Pesarini cfr. da ultimo Andreoli 2002, dove è anche riprodotta, nella fig. 4 di pagina 52, la pagina 1347 del codice ferrarese, foglio iniziale del capitolo su San Saba). All'epoca il trittico era dunque sull'altare di fronte all'absidiola sinistra: collocazione certo di ripiego, giacché iconografia e committenza indicano una destinazione al luogo più nobile, l'altar maggiore.

La personalità artistica del Maestro del trittico Brancaccio ha iniziato a prender forma nel 1961, quando Federico Zeri collegò all'autore delle tavole Piersanti un trittico di collezione privata (passato poi presso Finarte a Milano nel 1972) con la *Madonna col Bambino e San Pietro martire tra un santo martire, i Santi Pietro, Paolo e Giovanni Evangelista*. I maggiori arricchimenti del suo corpus si devono ad Andrea De Marchi (1992, 132 nota 49), che gli ha restituito un trittichino della Pinacoteca Vaticana (inv. 92) raffigurante la *Madonna col Bambino e San Giovanni Evangelista, una santa martire, Santa Caterina d'Alessandria e San Giovanni Battista* (De Marchi 1998d) e, in una fase iniziale del suo percorso, un dittico diviso tra lo stesso museo (inv. 577: *Crocifissione coi Santi Francesco e Lorenzo*) e il Louvre (inv. M.I. 356: *Madonna col Bambino tra le Sante Caterina d'Alessandria e Marmenia*). De Marchi ha notato che la semisconosciuta santa Marmenia di

quest'ultima valva era venerata proprio a Roma, in San Lorenzo in Panisperna: a ciò si può aggiungere che il *San Francesco* raffigurato sul Calvario si armonizzerebbe con l'appartenenza di quella chiesa, nel Quattrocento, all'ordine delle clarisse, tuttavia l'idea di una provenienza romana del dittico attende ulteriori conferme. Meno plausibile sembra l'accostamento al nome di questo Maestro di uno sportello di trittico rubato dal Museo Piersanti, con il *Noli me tangere e l'Angelo annunciante*, di qualità troppo modesta. Quanto alla paternità del già citato affresco trasteverino, per il quale lo stesso De Marchi (1992, 212-213 nota 62) ha in passato avanzato una cauta attribuzione all'autore del trittico, prevale negli studi più recenti l'ipotesi in favore del senese Taddeo di Bartolo (→ 99). Attraverso le sue opere più sicure il Maestro del trittico Brancaccio, la cui identità anagrafica andrà ricercata probabilmente negli elenchi dei pittori attivi a Roma nei primi decenni del Quattrocento, si rivela una delle figure più interessanti ed elevate nel panorama ancora assai nebuloso del tardogotico nella città pontificia, nella scia dei marchigiani Arcangelo di Cola e Gentile da Fabriano specie per il gusto e la libertà nella lavorazione degli ori, e si distingue per una *verve* cromatica del tutto personale, qui certo assecondata dalla committenza illustre che permise di non lesinare lamine metalliche e lacche rosse. La lezione di questo maestro, come ha notato De Marchi, non fu priva d'importanza per pittori come Bartolomeo di Tommaso da Foligno, sul versante marchigiano, e il Maestro di Velletri, su quello laziale (→ 106, → 107, → 113).

#### Fonti e descrizioni

Ugonio (1594), BCAF, cl. I, 161, ff. 1349-1350; Pesarini, trascrizione del *Theatrum Urbis Romae* di Pompeo Ugonio (1906), ACGU, SAB, IV 1 b.

#### Bibliografia

Bigiaretti 1909, 137-138; Bigiaretti 1917, 23-24; Serra 1934, 377; *Mostra* 1950, 17 cat. 7; Zeri 1961, 92 nota 1; Dania 1971; De Marchi 1992, 132 nota 49, 198, 212-213 nota 62; Antonelli 1998, 8, 12-13 cat. IV; De Marchi 1998c.

Matteo Mazzalupi

Le pagine da 394 a 413 non sono oggetto di pubblicazione in questa sede

### 123. MASOLINO E MASACCIO. IL TRITTICO DELLA NEVE IN SANTA MARIA MAGGIORE

Tempera e olio su tavola

Londra, National Gallery, inv. 5962 e 5963 (cm 125 × 59); Napoli, Museo di Capodimonte, inv. 33 e 35 (cm 144 × 76); Philadelphia, Johnson Collection, inv. 408 e 409 (cm 114x54)

1428 ca.

L'opera, in origine un trittico bifronte, è oggi smembrata, segata tra fronte e retro e dispersa tra vari musei. A Napoli, Museo di Capodimonte, si conservano le due tavole che componevano il pannello centrale. Su un lato è l'Assunzione [1]: la Vergine, vestita con una tunica bianca, è rappresentata seduta con le mani giunte all'altezza del petto, incastonata in una doppia mandorla composta da angeli simboleggianti le nove schiere angeliche. Cherubini e Serafini, rispettivamente con quattro e sei ali, costituiscono la mandorla interna, più vicina alla Vergine, mentre all'esterno sono due file di sette figure rappresentanti Angeli, Arcangeli, Principati, Potestà, Virtù, Dominazioni e Troni. All'estremità superiore della tavola il Cristo a mezzobusto con le braccia tese è rappresentato in atto di accogliere la Vergine.

Sull'altro lato del pannello è la scena del *Miracolo della Neve* o della *Fondazione di Santa Maria Maggiore* [2], rappresentata conformemente alla leggenda in cui si narra della fondazione della basilica ad opera di papa Liberio e del patrizio Giovanni in seguito a nevicata miracolosa (→ 16e). In primo piano sulla

destra è il patrizio Giovanni che, vestito con una preziosa tunica blu con bordi dorati e stivali rossi, osserva papa Liberio il quale, riconoscibile dalle insegne papali – triregno, manto color porpora e guanti bianchi – è rappresentato con una vanga in mano mentre si accinge a scavare le fondazioni della basilica, la cui sagoma è disegnata dalla neve che cade dal cielo. I protagonisti sono seguiti da due schiere di persone che assistono al miracolo formando un semicerchio: dietro al patrizio Giovanni vi sono donne e uomini appartenenti all'aristocrazia laica, tutti abbigliati secondo la moda quattrocentesca; il pontefice è invece seguito da una fila di ecclesiastici, di cui il primo ne sorregge il mantello con entrambe le mani. Sopra questa folla è un banco di nuvole che si diradano verso l'orizzonte. Sulla nuvola in primo piano – la più grande – poggia un tondo entro cui sono rappresentati il Cristo e la Vergine a mezzobusto.

Gli altri due pannelli, ciascuno con una coppia di santi su ogni lato, si trovano invece attualmente presso la National Gallery a Londra e la John G. Johnson Collection a Philadelphia.

Sul *recto* del pannello londinese sono *san Girolamo* e *san Giovanni Battista* [3], gli unici con incarnato scuro, dovuto alla preparazione a verdaccio. San Girolamo veste l'abito cardinalizio, di colore rosso squillante, e indossa guanti bianchi. Nella mano destra regge un libro aperto su cui si può leggere l'*incipit* della *Vulgata* (Ischr. 1), mentre nella sinistra tiene il modellino di una chiesa. Ai suoi piedi è seduto un piccolo leone, con la zampa levata a mezz'aria. Legermente dietro a san Girolamo è il Battista, vestito con la pelle di cammello e un mantello rosa. Nella mano sinistra il santo tiene una croce dorata e un *rotulo* su cui s'indovina l'iscrizione «*Ecce Agnus Dei*», (Ischr. 2) mentre con la destra indica il centro del polittico.

Sul *verso* sono rappresentati *san Mattia* e un santo Papa, molto probabilmente *san Gregorio Magno* [4]. San Mattia, avvolto in una tunica verde, regge un libro chiuso nella mano sinistra e un'ascia imbrattata di sangue nella destra. Il Santo papa è invece sontuosamente abbigliato: sulla tunica bianca cade un mantello in origine di colore rosso brillante e ora dalle tinte purpuree a causa dell'annerimento della foglia d'argento su cui il colore è stato steso; sul capo porta il triregno mentre le mani guantate – che fanno mostra di numerosi anelli d'oro – sono raffigurate in gesto di benedizione, la destra, e in atto di reggere un libro, la sinistra. Sul un lato del pannello smembrato di Philadelphia sono rappresentati i *santi Paolo e Pietro* [5].

Paolo è sulla sinistra, di profilo, con tunica blu e mantello rosso impreziositi da bordure dorate; un libro nella mano sinistra e una lunga spada nera nella destra. Sotto questa mano è ancora possibile intravedere la forma di una chiave, attributo iconografico di san Pietro, segno che l'identità del santo è stata cambiata in corso d'opera. L'attuale figura di san Pietro conferma che le due figure sono state scambiate di posto a uno stadio d'esecuzione ormai avanzato. Il santo veste una tunica marrone e un mantello giallo sul quale è ben visibile la sagoma nera di una spada che scendeva lungo il corpo sotto la mano destra, la quale ora tiene invece una grande chiave dorata.

Uno scambio d'identità del tutto analogo ha toccato anche le figure di *san Giovanni Evangelista* e di *san Martino di Tours*, raffigurate in origine sull'altra faccia di questo pannello [6]. L'Evangelista, con una tunica rossa e una penna e un libro nelle mani, porta attualmente una lunga barba e si presenta a capo scoperto sopra il quale è ancora possibile intravedere il profilo di un copricapo a forma di tiara, successivamente attribuito a san Martino. Quest'ultimo è rappresentato come santo vescovo, con tunica e guanti bianchi, ed è avvolto in un prezioso mantello dorato, decorato con un motivo a M e arricchito da una fascia color argento su cui sono rappresentate delle colonne con capitelli. Nelle mani regge invece un libro rosso e un pastorale nero. Di tutti e sei i pannelli, in origine cuspidati, sono state tagliate le estremità superiori.

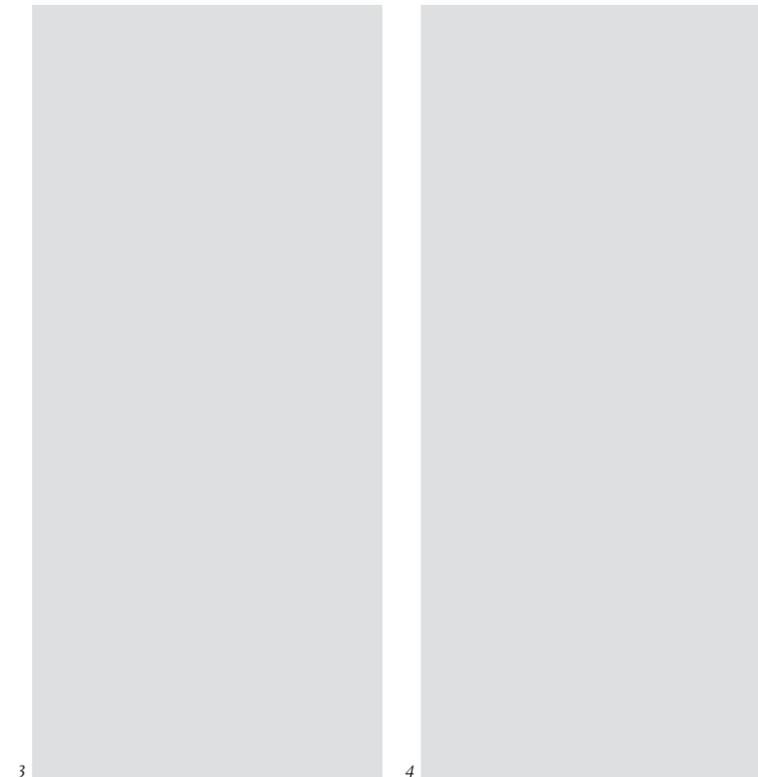
#### Iscrizioni

1 - Iscrizione esegetica, disposta nell'area figurata, a sinistra, sulle due pagine del libro tenuto da san Girolamo, allineata su dieci righe orizzontali (la prima pagina e la seconda parte dell'ultimo rigo della seconda pagina sono redatti con segni che imitano lettere dell'alfabeto latino) secondo un andamento rettilineo regolare. Capolettera rubricato (*I*). Lettere nere su fondo bianco. Integra. Scrittura maiuscola squadrata imitativa della capitale con inserimenti dell'onciale. Fonte non puntuale del testo: *Gn* 1, 1-2.

*In^ prin^cipio c/reavit Deum / celum et terra(m). / Terra autem / eErpat innanis / et vacua, et / spiritus Dom/mini fereba/tur super / aquas ecete/ra*

r. 5. *i* da noi corretto in *r*.

2 - Iscrizione esegetica, disposta nell'area figurata, a destra, sul rotolo tenuto da san Giovanni Battista, allineata su un rigo



verticale secondo un andamento sinuoso che segue l'andamento del rotolo. Lettere nere su fondo bianco. Integra. Scrittura capitale umanistica. Fonte del testo: *Gv* 1, 29.

*Eccê <Agnu>s Dêi <ecc>ê ô<ui>*

(*S. Ric.*)

#### Note critiche

Sul polittico esiste una lunga e complessa vicenda critica a tutt'oggi molto dibattuta su questioni centrali.

La conformazione originaria dell'opera, la datazione, la committenza, l'ubicazione originaria, nonché la divisione del lavoro tra Masolino e Masaccio restano infatti oggetto di controversia.

L'unico elemento incontrovertibile è che la pala fosse destinata alla basilica di Santa Maria Maggiore, dove Vasari la vede in occasione di una visita in compagnia di Michelangelo:

«in una capelletta vicina alla sagrestia, nella quale sono quattro Santi tanto ben condotti che paiono di rilievo, e nel mezzo Santa Maria della Neve; et il ritratto di papa Martino di naturale, il quale con una zappa disegna i fondamenti di quella chiesa, et appresso a lui è Sigismondo Secondo imperatore.» (Vasari-Ragghianti Collobi-Ragghianti 1971-1978, III, 128).

In un momento non precisato tra il 1568 e la metà del secolo successivo, il trittico viene segato in sei parti, è rimosso dalla basilica ed entra a far parte della collezione Farnese a Roma, dove i pannelli, sul cui verso viene impresso lo stemma Farnese, sono inventariati nel 1653 (Parma, Archivio di Stato, Miscellanea Storica, n. 86) e nel 1697 (Davies 1951 [1961], 352-361; Gordon 2003, 238; Strehlke 2004a, 257-261). In seguito il polittico si disperde: mentre il pannello centrale arriva a Napoli nel 1760, al seguito della collezione Farnese, gli altri passano nella collezione romana del cardinale Fesch al più tardi nel 1815. Nel 1845 tutte e quattro le tavole vengono acquistate dal mercante d'arte Baseggio

raffigurante un *Cristo crocifisso tra la Vergine e San Giovanni*. Questa proposta ha incontrato due obiezioni in particolare: in primo luogo, le piccole dimensioni della base del pannello non combaciano con quelle della tavola di Capodimonte di cui avrebbe dovuto costituire il coronamento; in secondo luogo, il soggetto iconografico non sembra coerente con il resto del programma (Joannides 1993, 423-424).

Il programma iconografico del trittico è stato pensato in stretta relazione con le specificità culturali della basilica e di conseguenza trova dei riscontri puntuali nella decorazione musiva tardoduecentesca di abside e facciata. In questi mosaici si ritrovano, per esempio, sei degli otto santi raffigurati sui pannelli laterali della pala: Pietro, Paolo, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Mattia e Girolamo. Gli ultimi tre erano inoltre particolarmente venerati a Santa Maria Maggiore poiché le reliquie erano conservate nella basilica (→ 16a, → 16e, → 32). La scena del *Miracolo della Neve* [2], facendo riferimento alla festa di dedicazione della basilica, che si celebrava il 5 agosto, costituisce anche una citazione diretta del ciclo musivo che orna la facciata, di cui si riprende nella pala la scena *clou* (→ 16e).

L'altra scena che campeggia sul pannello centrale, l'*Assunzione* [1], è anche l'unica che non trova precedenti nella decorazione tardoduecentesca di Santa Maria Maggiore. A questo riguardo, dunque, l'iconografia della pala completa idealmente il programma affidato ai mosaici absidali (→ 16a).

Vasari attribuiva la totalità dell'opera a Masaccio; tuttavia, la larga partecipazione di Masolino è palese. Le recenti analisi ai raggi x (pubblicate in Strehlke-Tucker 2002 e Strehlke 2004a) hanno permesso di circoscrivere i rispettivi interventi dei due artisti e di determinare che a Masaccio spettano unicamente il pannello con i santi Girolamo e Battista e una parte di quello con Pietro e Paolo (disegno preparatorio ed esecuzione di mani e piedi) [3, 5] mentre il resto del lavoro è da ascrivere a Masolino. Le considerazioni stilistiche che hanno condotto ad attribuire queste parti del lavoro a Masaccio sono sostenute dai dati tecnici: in un solo pannello, quello con i santi Girolamo e Battista, i volti presentano una preparazione a verdaccio, mentre per tutte le altre figure i volti sono stati eseguiti su una base a biacca, tipica della tecnica di Masolino. Le parti eseguite da quest'ultimo si distinguono inoltre per l'impiego di una cosiddetta 'tempera grassa', caratterizzata dall'aggiunta di olio alla tradizionale preparazione a base di uovo (Gordon 2003, 241). Proprio l'assenza di questo medium nelle mani e nei piedi dei santi Pietro e Paolo spinge a credere che queste parti spettino a Masaccio (Strehlke-Tucker 2002, 117-18). I santi masaceschi hanno aspetto austero e sono costruiti su un solido impianto volumetrico, in linea con gli aspetti caratteristici della sua opera; il decoro del terreno su cui poggiano, tuttavia, cosparso di fiori e piccoli frutti, denuncia un adattamento di Masaccio all'atmosfera del gotico internazionale (Bertelli 1997, 19-20) che in questi stessi anni trova proprio a Roma una delle sue manifestazioni più importanti, con i cicli ad affreschi nella navata del Laterano commissionati da Martino V a Gentile da Fabriano (→ 118). Il confronto con il cantiere del Laterano, interrotto nel 1427 alla morte di Gentile, sembra avere ripercussioni anche sul lavoro di Masolino, che nel trittico impiega una varietà di foglie metalliche e preziosi inserti ornamentali inusitati rispetto alle opere su tavola da lui realizzate in precedenza.

Una collaborazione così sbilanciata indica una brusca e improvvisa interruzione del lavoro di Masaccio, da legare con ogni probabilità alla sua morte nel 1428, in seguito alla quale il solo Masolino porta a termine il resto della decorazione (Gordon 2003, 243-244; Guarino 2008, 128; Strehlke 2004a, 112), cambiando in corso d'opera le identità di alcuni personaggi, verosimilmente per ragioni di equilibrio compositivo e iconografico. La nuova disposizione dei santi sui pannelli laterali garantisce infatti una simmetria tra l'Evangelista e il Battista in un caso e tra Pietro e l'altro santo Papa nell'altro. Una datazione della pala al 1427-28 appare dunque più plausibile rispetto alla proposta di ascriverne

l'esecuzione agli anni 1423-25, che coincidono con il sodalizio fiorentino dei due artisti e precedono il soggiorno di Masolino in Ungheria del 1425 (Joannides 1993, 60-80, 414-22).

Un problema importante, che ha a lungo occupato la critica, è senz'altro quello della committenza. Santa Maria Maggiore ha lo statuto di basilica patriarcale, il che comporta che la gestione degli uffici liturgici fosse affidata a un capitolo di canonici presieduto da un arciprete, di regola un cardinale titolare di un'altra chiesa. Dal 1411 al 1428 la carica è ricoperta dal cardinale napoletano Rinaldo Brancaccio, che è stato indicato come possibile committente del trittico (Boskovits 1987, 60, 66; O'Foghludha 1998). Costui non sembra però essere particolarmente legato alla basilica: in vita manifesta interesse per Santa Maria in Trastevere (→ 99) e sceglie Napoli per la sua sepoltura. A Santa Maria Maggiore si limita ad elargire quanto basta per un calice (Strehlke-Tucker 2002, 124-125; Israëls 2003, 110).

Molto più convincente appare la proposta di ricondurre la committenza della pala al senese Antonio Casini (Strehlke-Tucker 2002, 124-128; Israëls 2003, 104-126). Collaboratore fidato e lontano parente di Martino V (Israëls 2003, 111), che lo nomina cardinale di San Marcello nel 1426, Casini diventa arciprete di Santa Maria Maggiore solo nel 1437. Tuttavia il legame con il capitolo della basilica è attestato già dal 1428 quando il cardinale funge da intermediario tra il papa e i canonici appoggiando la loro richiesta di destinare ad altro uso la somma di 125 fiorini da lui designata per l'acquisto di un reliquiario d'argento e del calice voluto da Rinaldo Brancaccio (Strehlke-Tucker 2002, 125; Israëls 2003, 111-12). In un testamento datato 1431, poi, il cardinale esprime il desiderio di essere inumato nella navata della basilica (il documento è stato pubblicato da Israëls 2003). A sostegno dell'ipotesi che a quest'ultimo spetti anche la committenza del *Trittico della Neve* vi è anche il fatto che Casini aveva già commissionato un'opera a Masaccio: la *Madonna del Solletico*, dipinta nel 1426, reca infatti sul *verso* l'emblema araldico del cardinale (Joannides 1993, 373-74; Israëls 2003, 113). Sulla base di questi elementi è stato quindi proposto di riconoscere il ritratto di Antonio Casini nella figura del cardinale che, nella scena del *Miracolo*, regge il manto di papa Liberio. Infatti, il volto di questo personaggio esibisce fattezze simili a quelle del cardinale raffigurato da Jacopo della Quercia in un rilievo del 1437 oggi conservato a Siena presso il Museo dell'Opera del Duomo (Strehlke-Tucker 2002, 125).

Rimane però da discutere il ruolo svolto da Martino V a fianco dell'arciprete (da molti studiosi considerato il committente: Roberts 1993, 86; Gordon 2003, 242). L'interesse di Oddone Colonna a Roma si concentra in particolare sulla basilica lateranense (Helas-Wolf 2009, 221; → 118). Essendo però Santa Maria Maggiore una sorta di chiesa palatina presso il palazzo della famiglia Colonna (Schelbert 2006), un coinvolgimento nella committenza della pala da parte del papa, motivata da ragioni a carattere più privato e familiare, non sorprenderebbe. Quest'ipotesi è rafforzata dalla presenza, nella decorazione del trittico, di riferimenti sia alla famiglia Colonna, che alla persona di Martino V. Nel pannello laterale con San Girolamo e San Giovanni Battista [3], la croce astile sostenuta da quest'ultimo ha un sottile stelo a forma di colonna con tanto di capitello. Questa insolita variazione iconografica è stata messa in relazione con la presenza nella chiesa di una cappella privata Colonna dedicata appunto al Battista (Helas-Wolf 2009, 235). Sul pannello in cui figura san Martino di Tours, inoltre, stemmi araldici Colonna e grandi M dorate ornano il mantello del santo di Gallia [6], rappresentato come dignitario ecclesiastico e non come santo soldato. Tutto ciò spinge a pensare che la sua inserzione nel programma iconografico costituisca un chiaro omaggio alla persona del papa regnante (Strehlke 2004a, 261; Helas-Wolf 2009, 233-35). Come ha ribadito recentemente De Blaauw (2016), l'insieme di questi elementi rende del tutto credibile l'affermazione di Vasari secondo il quale dietro la figura di Martino di Tours si celerebbe un ritratto di Martino V (ipotesi accettata già da Salmi 1952). Inoltre, il volto del san Martino

è fisiognomicamente molto vicino a quello di papa Liberio nel pannello centrale [2] e apre alla possibilità che Martino V sia rappresentato addirittura due volte nel polittico: una prima sotto le spoglie del suo santo eponimo e una seconda nella veste del papa fondatore della basilica, immagine molto funzionale a quella che Oddone Colonna voleva imporre di sé (De Blaauw 2016). L'ipotesi di una committenza di stampo papale vanta quindi argomenti altrettanto forti di quella che vede nel cardinale Casini il promotore della realizzazione della pala. Le due possibilità non si escludono a vicenda ma, al contrario, possono coesistere se si pensa che il *Trittico della Neve* sia il risultato di una committenza bicefala, composta da un papa ispiratore e da un cardinale esecutore, secondo una dinamica simile a quella che, sulla fine del Duecento, conduce al grande progetto di rifacimento e decorazione di Santa Maria Maggiore (→ 16a-e).

Alla questione della committenza si lega per molti versi quella dell'ubicazione originaria del polittico nella basilica. Il dibattito storiografico su questa questione ricalca quello che ha come oggetto il polittico Stefaneschi (→ 61), il quale, data la struttura double-face, può essere considerato un precedente del trittico di Masolino e Masaccio. La sontuosità e il carattere 'ufficiale' dell'iconografia dispiegata nei due polittici presuppongono per entrambi una destinazione ad alta visibilità, che esclude così altari di cappelle private e familiari. Per lungo tempo si è quindi dato per scontato che le pale fossero destinate ai rispettivi altari maggiori (→ 61; Gordon 2003, 241-242). Questo allineamento è durato fino all'apparizione degli studi di Kempers e di De Blaauw sull'arredo liturgico di queste chiese, che hanno scomossolato lo *status quaestionis* (Kempers-De Blaauw 1987; De Blaauw 1987 [1994], 367-376), con la proposta di collocare il polittico Stefaneschi e, di riflesso, anche il *Trittico della Neve*, sull'altare dei canonici. Lo statuto di chiese stazionali delle due basiliche rende infatti difficile ipotizzare la presenza di una pala d'altare monumentale sull'altare maggiore, incompatibile con lo svolgimento del rito liturgico stazionale perché avrebbe nascosto ai fedeli la vista del papa. Per entrambi i polittici è stata quindi avanzata la possibilità di una destinazione ai rispettivi altari dei canonici (Gordon 2003, 241-242).

Tuttavia, mentre nel caso di San Pietro si potrebbe obiettare che l'assenza della Curia papale al momento dell'esecuzione del polittico avrebbe permesso un suo collocamento sull'altare maggiore (→ 61), gli anni della realizzazione del trittico di Santa Maria Maggiore vedono invece il pontefice impegnato ad affermare e consolidare la propria presenza a Roma. A questo momento la liturgia stazionale dev'essere stata quindi rediviva, e aver comportato di conseguenza la celebrazione di numerose messe papali nella basilica (De Blaauw 1987 [1994], 415-443). Una tale situazione liturgica rende difficile immaginare che la pala potesse essere collocata sull'altare maggiore; una sua destinazione presso l'altare del coro dei canonici appare l'ipotesi più plausibile. Come in Vaticano e in Laterano, nel Quattrocento anche a Santa Maria Maggiore questo coro si trovava nella navata (Israëls 2003, 115-18). Quest'ubicazione avrebbe garantito grande visibilità al polittico la cui iconografia, ammettendo che il lato con l'*Assunzione* fosse orientato verso l'entrata della chiesa, si sarebbe coniugata con la decorazione absidale (*ibid.*, 121).

L'alta visibilità del polittico nella navata dell'altare dei canonici avrebbe soddisfatto sia le attese del capitolo che quelle del papa Colonna. La posizione del polittico lo mette in relazione sia con i mosaici absidali che con quelli di facciata, caricando così di valore il ritratto di Martino V, che rispecchia il dispositivo duecentesco visualizzato nel mosaico di facciata, dove s'immortalava il ruolo di Giacomo Colonna quale cardinale committente a fianco di Niccolò IV.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1920: Carel de Wilde effettua alcuni interventi sui pannelli conservati a Philadelphia.

che rivende le due tavole londinesi ai collezionisti Adair, dai quali la National Gallery le acquista nel 1950. I due pannelli restanti, invece, sono dapprima registrati presso la Earl of Northesk Collection per poi approdare nel 1917 alla Johnson Collection di Philadelphia (Gordon 2003, 238; Strehlke 2004a, 257-261). La descrizione di Vasari permette di ricostruire la disposizione dei pannelli sulle due facce del polittico: il *Miracolo della Neve*, con Girolamo e Battista a sinistra e Giovanni Evangelista e Martino di Tours a destra, occupava quella a lui visibile [2, 3, 6], mentre sul retro si trovava l'*Assunzione*, con Paolo, Pietro, Gregorio Magno e Mattia [1, 5, 4].

Vasari non menziona l'esistenza di una predella o di un coronamento; tuttavia, già a partire dalla fine del XIX secolo alcuni pannelli erratici attribuibili a Masolino sono stati associati al trittico. Già Schmarsow (1895-1899, III, 74-78) considerava parte della predella una piccola tavola raffigurante la *Dormitio* della Vergine (cm 48,3x19,7) oggi conservata alla Pinacoteca Vaticana (Mancinelli 1982b). Nel 1943 Pope-Hennessy ha pubblicato un pannello allora appartenente alla collezione Artaud de Montor e perso durante la Seconda Guerra Mondiale, considerandolo parte della predella del polittico (Pope-Hennessy 1943). Questa tavoletta aveva dimensioni identiche alla *Dormitio* vaticana e rappresentava lo *Sposalizio della Vergine*. Con ogni probabilità le due erano parte di un unico ciclo di storie della Vergine e provengono dalla stessa opera; non sembrano tuttavia esserci elementi per ascriverle a questo trittico in particolare e non a un'altra tra le tavole a soggetto mariano eseguite da Masolino; per esempio Joannides (1993, 436-39) le ritiene parte dell'*Annunciazione* Kress. Pur nell'assenza di documentazione antica sulla storia di queste tavolette, occorre osservare che mentre tutti i pannelli centrali recano sul *verso* gli emblemi della famiglia Farnese, questi ne sono privi (Mancinelli 1982b, 142-143).

Ancora meno ricevibile appare l'ipotesi di riferire al *Trittico della Neve* un'altra tavola masoliniana conservata alla Pinacoteca Vaticana (Schmarsow 1895-1899, III, 74-88; Cornini 1998): si tratta di un piccolo pannello di forma cuspidale (cm 49,9x26,8)

1929: I pannelli statutini vengono restaurati presso il Boston Museum of fine Arts ad opera di Herbert Thompson.  
1951: Pulizia e restauro dei pannelli conservati a Londra (Gordon 2003, 224, 231).  
1993: David Skipsey pulisce e restaura i pannelli di Philadelphia (Strehlke 2004a).

#### Fonti e descrizioni

Vasari-Ragghianti Collobi-Ragghianti 1971-1978, III, 128; *Inventario della collezione Farnese* (1653), Parma, Archivio di Stato, Miscellanea Storica, n. 86; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 476.

#### Bibliografia

Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, II, 285-288; Bode 1888, 476; Schmarsow 1895-1899, III, 74-88; Schmarsow 1895-1899, V, 2-13; Berenson 1896, 122; Berenson 1902, 80; Sirén 1906, 332-335; Leonardi 1906; Toesca 1908, 69-70; Bernardini 1909, 113-120; Venturi 1911, 82-86; Schmarsow 1923, 289-292; Vitzthum 1926, 410; Mesnil 1927, 27; Van Marle 1923-1938, IX, 272-274; Schmarsow 1928, 20-27; Schmarsow 1930, 20; Venturi 1930, 166-175; Lindberg 1931, 132-136;

Berenson 1932, 338; Salmi 1932, 124-125; Oertel 1933, 242-247, 277-280; Wassermann 1935, 46-47; Longhi 1940 [1975], 30-31, 48; Lavagnino 1943, 100; Pope-Hennessy 1943, 30-31; Steinbart 1948, 81; Clark 1951, 339-347; Salmi 1952, 14-21; Longhi 1952 [1975]; Meiss 1952, 24-25; Procacci 1952, 39-40; Brandi 1957, 169-170; Carli 1957, 18; Hartt 1959, 163; Micheletti 1959, 36-37; Davies 1951 [1961], 352-361; Gioseffi 1962; Berti 1964, 122, 153; Meiss 1964, 169-183; Vayer 1965, 219-224; Berti-Volponi 1968, 100-101; Van Os 1968, 13-14; Ikuta 1971b; Zeri-Fredericksen 1972, 123; Boskovits 1975, 257-267; Braham 1980; Cole 1980, 214; Lightbown 1980, 113; Wohl 1980, 159-161; Mancinelli 1982b; Roberts 1985, 295-296; Boskovits 1987, 60, 66; Strehlke-Tucker 1987, 105-124; Strehlke 1987, 203-207; Joannides 1988, 339-346; Cornini 1992, 193; Joannides 1993, 69-80, 414-422; Roberts 1993, 86-98, 189-92; De Blaauw 1987 [1994], 367-76; Spike 1996, 86-89; Bertelli 1997, 19-20; Cornini 1998; O'Foghludha 1998; Strehlke-Tucker 2002; Gordon 2003, 224-247; Israëls 2003, 104-26; Strehlke 2004a, 252-268; Strehlke 2004b; Schelbert 2006; Guarino 2004, 21-30; Guarino 2008; Helas-Wolf 2009, 231-240; De Blaauw 2016.

Ilaria Molteni

### 124. MASOLINO DA PANICALE. GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA BRANDA CASTIGLIONE A SAN CLEMENTE

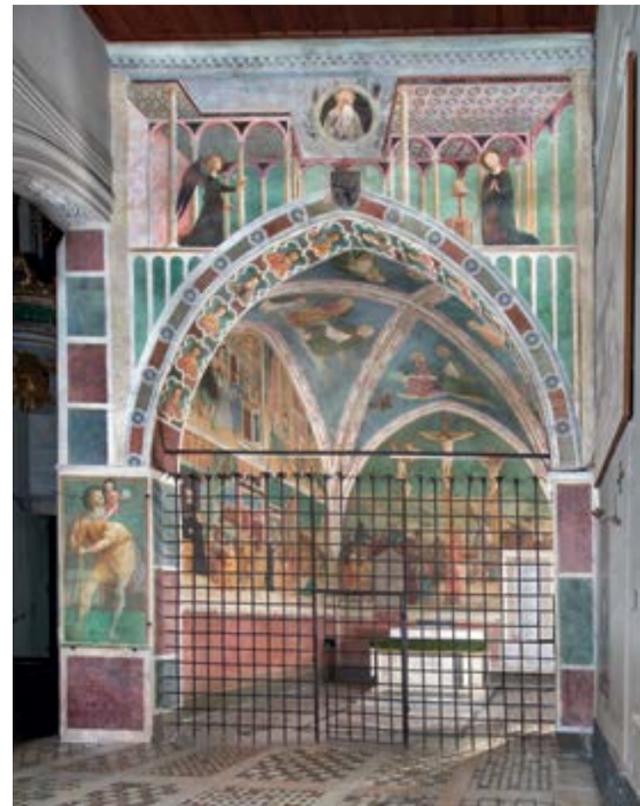
1428-1431 ca.

La cappella occupa l'ultima campata della navata meridionale, chiusa da un muro in mattoni costruito entro il colonnato che separava le due navate e un arco su piedritti che consente l'accesso alla cappella.

Il ciclo, il cui stato di conservazione è tutt'altro che buono, ha inizio proprio sulla parete esterna di quest'arco, dove, nel registro superiore, un loggiato dipinto, molto profondo e aperto su un cielo oggi verde ma in origine azzurro, ospita l'*Annunciazione* [1]. A sinistra è l'arcangelo Gabriele, inginocchiato benedicente e con gigli bianchi nella mano sinistra. Ha morbidi capelli biondi ondulati e una tunica in origine di un candido bianco oggi completamente annerito a causa dell'ossidazione della biacca; anche le ali risultano molto scure benché sia ancora possibile apprezzare almeno in parte i colori cangianti d'origine. Sul pennacchio destro è la Vergine annunciata, inginocchiata, le mani giunte sul petto davanti a un leggio di legno con un libro aperto. La figura presenta tratti formali e cromatici che dovevano fare da controparte a quelli di Gabriele: i capelli biondi ricadono morbidamente sulle spalle, mentre il manto, oggi di colore blu-nero, era dipinto su lamina metallica e doveva quindi risaltare sulla tunica rossa.

Al centro del loggiato è un tondo con il busto di Dio Padre, lo sguardo rivolto verso la Vergine e la mano destra in gesto di benedizione, mentre la sinistra regge un globo dorato. La figura ha capelli e barba di colore bianco-oro e veste un manto blu, molto rovinato. Lo sfondo del clipeo è oggi nero, così come i piccoli cherubini che lo circondano, ma in origine tutti questi elementi dovevano essere di un bianco luminoso.

Immediatamente sotto l'Eterno, sulla punta dell'arco, campeggia un grande stemma araldico, sormontato da un cappello cardinalizio. Nonostante l'annerimento della lamina metallica su cui era dipinto l'emblema, è possibile riconoscervi un leone rampante sostenente un castello.



1



2



3

L'insieme pittorico è incorniciato da finte architetture: due lunghe lesene scanalate e sormontate da capitelli corinzi salgono alle estremità e sostengono una finta trabeazione. Lungo l'estradosso corre invece una decorazione a cassettoni di colore alterno rosso e verde intermezzata da finti rosoni dipinti. I piedritti sono decorati con finti marmi rossi e verdi. Su quello di sinistra campeggia un riquadro raffigurante san Cristoforo, i piedi nell'acqua e un bastone da pellegrino nelle mani, con tunica gialla e manto azzurro-rosso, lo sguardo rivolto verso la spalla sinistra dove è seduto un Bambino vestito di rosso con un globo azzurro nelle mani. Completa la decorazione una teoria di apostoli rappresentati a mezzobusto entro quadrilobi sull'intradosso dell'arco.

In asse longitudinale rispetto all'*Annunciazione* è la scena di *Crocifissione* che occupa per intero la parete d'altare [2]. Le tre croci – con Cristo al centro, il ladrone redento con un angelo a sinistra e quello cui il demonio cava l'anima dalla bocca a destra – si stagliano altissime su un cielo nuvoloso dipinto in azzurrite, oggi degradata su una tonalità verde. Ai piedi della croce è aggrappata la Maddalena e in linea orizzontale rispetto a lei sono quattro armigeri a cavallo, rappresentati frontalmente, da tergo o di lato, intenti a osservare la scena. Dietro di loro, la collina su cui sono piantate le croci declina, creando così un ulteriore piano spaziale occupato da altri personaggi abbigliati secondo la moda quattrocentesca e disposti in modo da conferire profondità alla scena.

Il proscenio è invece popolato da tre gruppi di personaggi, pesantemente ritoccati, tra cui spicca al centro la Vergine svenuta osservata da san Giovanni che si dispera. L'apertura di due edicole ha gravemente compromesso questo piano della rappresentazione. Danneggiatissimo è anche il vasto paesaggio che si apre dietro

a questa folla di personaggi, costruito attraverso l'accumulo di diversi profili montagnosi e collinari che, perdendosi in lontananza, provocano un effetto panoramico. Delle architetture che in origine dovevano punteggiare questo formidabile paesaggio e che sono tratteggiate nella sinopia della scena, staccata nel 1954, si conserva oggi solo una cittadella fortificata nell'angolo destro della parete. Le due pareti restanti ospitano invece due cicli agiografici, con storie di sant'Ambrogio sulla parete destra e di Caterina d'Alessandria sulla sinistra [3, 4]. I cicli sono organizzati in maniera speculare: entrambi si compongono di cinque scene disposte su due registri. Quello di santa Caterina si apre in alto con il *Rifiuto di adorare gli idoli*. La scena si svolge in un tempio semicircolare che ricorda il Pantheon; al centro è Caterina, vestita d'azzurro, in atto di discutere con un sacerdote, indicandogli una statua posta su una colonna con supporto esagonale decorato a finti marmi. I due sono circondati da un nutrito gruppo di astanti abbigliati secondo la moda dell'epoca. La lunga colonna che chiude la raffigurazione del tempio scandisce anche il passaggio alla scena della *Conversione dell'Imperatrice* dove, affacciata alla finestra di un lungo edificio rappresentato in scorcio, ritroviamo Caterina impegnata a convertire l'imperatrice Faustina, assisa e avvolta in un'elegante tunica verde con ampie maniche bianche. Alla destra di quest'edificio è il *Martirio dell'Imperatrice*, che giace a terra con la testa mozzata mentre un angelo ne porta l'*animula* in cielo e, al suo fianco, il boia si appresta a ringuainare la spada. Nel registro inferiore sono tre scene: la *Disputa con i filosofi*, il *Miracolo della ruota* e il *Martirio di santa Caterina*. La disputa prende luogo in un ambiente rettangolare rivestito di marmi: sul fondo siede l'imperatore mentre Caterina, in piedi al centro della



stanza, converte gli otto filosofi che, seduti su due lunghi scranni e abbigliati con sontuose tuniche ricoperte di ermellino, appaiono soverchiati dalla retorica della santa. La stanza è aperta da una finestra da cui si può vedere l'esito della disputa: Caterina osserva il rogo nel quale bruciano i filosofi. La scena del *Miracolo della ruota* è circonscritta entro un audace colonnato rosa, il cui lato sinistro termina con una loggia. Qui l'imperatore e un suo accolito assistono stupefatti all'irruzione di un angelo che, armato di spada al centro dell'affresco, divide una delle due ruote predisposte per il martirio di Caterina, che, in piedi con le mani giunte, assiste al miracolo. La sua calma contrasta con il terrore della folla di astanti, capeggiata dai due aguzzini rappresentati in primo piano, chini sulle manovelle delle ruote. Il colore nero della tunica della santa e dell'imperatore è il risultato dell'alterazione della lamina metallica, ricoperta in origine di colori brillanti. Il ciclo si chiude con la scena del *Martirio*, che si svolge in un paesaggio roccioso chiazato d'erba. Sulla sinistra un gruppo di scudieri assiste alla scena: la santa è inginocchiata con le mani unite mentre dietro di lei il boia, proteso in avanti con il braccio teso sopra la testa e la spada dietro la schiena, sta per assestare il colpo mortale. Dietro ai personaggi un angelo con l'*animula* di Caterina vola verso una ripida montagna in cima alla quale si svolge il funerale della santa.

La leggibilità delle storie di sant'Ambrogio è stata in parte compromessa dall'allargamento settecentesco della finestra. La prima scena, il *Miracolo delle api*, si svolge all'interno di una stanza aperta in primo piano da una doppia arcata sostenuta da una colonna. Al centro è Ambrogio neonato in una culla, rappresentato mentre dorme e circondato da cinque personaggi visibilmente sconcertati dalla presenza, sulla bocca di Ambrogio, di uno sciame di api: le api, narrate dalla leggenda, dovevano essere dipinte a secco e oggi non sono più visibili.

Le architetture di questa scena convergono verso il centro della parete e condividono lo sfondo con la scena che segue, *L'elezione di Ambrogio*. All'interno di una basilica, rappresentata di scorcio, con visibili il colonnato della navata e l'abside, un giovane Ambrogio è fermato da un bambino che, indicandolo, lo designa quale vescovo di Milano. Il santo e gli astanti alla sua destra portano abiti che ne indicano lo stato nobile: lunghe tuniche con manti e collari bianchi. Alla sinistra è un gruppo di armigeri le cui armature, oggi nere, dovevano essere argentate. Sulla sinistra del registro inferiore è il *Crollo della casa del ricco*. Il massiccio edificio, che cadendo schiaccia gli abitanti, occupa la quasi totalità della scena: Ambrogio e i suoi compagni che si allontanano a cavallo occupano una posizione defilata, in secondo piano sulla destra. Il resto del registro ospita due nuclei spaziali, che contengono un'unica scena: a destra è una camera con *Ambrogio sul letto di morte*. Due tende bianche tirate in primo piano rendono visibile il letto in cui giace il santo, con un braccio proteso verso i personaggi in piedi sulla soglia della stanza. Ai piedi del letto, in un angolo è seduto un personaggio dolente. La stanza, dalle pareti rosse, comunica con quella attigua, lo studiolo di Ambrogio, con il banco provvisto di leggìo coperto di libri. La parte inferiore delle pareti è decorata con un velario dipinto di colore rosso sulla cui superficie, benché molto danneggiata, è ancora possibile riconoscere resti di una decorazione a finto ricamo.

Dalle quattro lunette quattro doppi costoloni decorato con oculi illusionisti salgono verso la volta congiungendosi alla sommità. Nelle vele, unificate dallo sfondo azzurro, i *Quattro Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa* sono disposti a due a due, un cartiglio nelle mani i primi, con un libro aperto i secondi [*Iscr.* 1-4] [5]. Ciascuna coppia siede su una nuvola cui si affianca il simbolo corrispondente all'Evangelista rappresentato.

#### Iscrizioni

Quattro iscrizioni esegetiche, disposte all'interno dell'area figurata, nei rotoli degli evangelisti Luca, Matteo, Giovanni e

Marco, allineate su un rigo orizzontale secondo un andamento ondulato non regolare. Lettere nere su fondo bianco. I testi sono resi in modo volontariamente lacunoso perché gli evangelisti sono intenti a scriverli. Scrittura capitale umanistica.

1 - Luca. Fonte del testo: *Lc* 1, 5.

In diebus He<rodis regis>

2a - Matteo. Fonte del testo: *Mt* 1, 1.

<Liber a generati>ōniø

2b - Nel libro sorretto dall'angelo. Dopo *liber* il testo è scritto al contrario.

Liber a generationiø <lhesu Christi>

3 - Giovanni. Fonte del testo: *Gv* 1, 1.

[I]n prin<ipio>

4 - Marco. Fonte del testo: Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, LVII, 50.

<Pax> tibi Marce <evangelista meus>

(S. Ric.)

#### Note critiche

Lo stemma gentilizio sormontato da un cappello cardinalizio dipinto sul culmine dell'arco d'ingresso alla cappella è oggi esito di una ridipintura che ricalca però l'originaria incisione dell'insegna Castiglione (Provinciali 2004), insegna peraltro ancora visibile nel 1606 (Beffa Negrini 1606; Roberts 1993, 196). È dunque possibile ricondurre con sicurezza la committenza dell'opera al cardinale Branda Castiglione (Lübke 1870; Schmarsow 1895-1899, IV, 1-90). Discendente da una nobile famiglia milanese, ed eletto alla dignità cardinalizia nel 1411 dall'antipapa Giovanni XXIII, durante il pontificato di Martino V Branda diviene uno dei cardinali più potenti e influenti della Curia. La lunga esperienza di diplomatico e la profonda conoscenza della situazione in Europa centrale e orientale, con numerose ambasciate presso l'imperatore Sigismondo, spingono Martino V a fare di Branda il suo più importante legato in Boemia e in Ungheria, affidandogli un ruolo centrale nella lotta contro l'eresia ussita (Girgensohn 1977). Nel 1425 si stabilisce a Roma, dov'è titolare della basilica di San Clemente, che lascerà nel 1431 a beneficio del titolo cardinalizio di Porto e Santa Rufina (*ibid.*). L'edificazione della cappella e l'esecuzione degli affreschi sono da situarsi dunque entro questo giro d'anni, che si deve ulteriormente restringere al triennio 1428-1431: nell'ambito del processo di pacificazione dello Scisma d'Occidente, infatti, Martino V si vede costretto a riunire in seno alla Curia cardinali appartenenti a obbedienze diverse; al suo ritorno a Roma, Branda Castiglione si ritrova così in concorrenza con Gabriele Condulmer, nominato cardinale di San Clemente da Gregorio XII nel 1408. È quindi del tutto verosimile che Branda abbia aspettato il trasferimento di Condulmer a un altro titolo, avvenuto nel 1428, per attuare il dispendioso progetto di edificazione e decorazione *ex novo* della cappella (Foffano 2011, 214-15).

La scelta dei temi iconografici è stata spiegata in relazione al percorso biografico e professionale di Branda, nonché alla particolare congiuntura politica in cui egli opera. Per esempio, i numerosi motivi ornamentali che impreziosiscono il ciclo di affreschi, dall'imitazione polimaterica a finti marmi, alle lesene dipinte e ai trafori marmorei illusionistici che punteggiano l'arco d'entrata [1], fanno capo a una cultura pittorica ornamentale di



5

matrice lombarda, che trova il suo apice nel decoro dipinto dei castelli di Bernabò Visconti, primo tra tutti quello di Pandino (Romano 2013).

Altrettanto evidente è il nesso con la tradizione iconografica e agiografica lombarda: il progetto di Branda si spiega in parte in termini di prosecuzione e ampliamento della tipologia dei cosiddetti 'oratori' lombardi (Zaru 2013), in cui una grande e popolosa scena di *Crocifissione* è dipinta sulla parete d'altare. Tra questi edifici di culto, tutti eretti su iniziativa privata di membri dell'entourage visconteo, quello di Mocchirolo presenta un programma iconografico particolarmente vicino a quello della cappella di San Clemente con l'abbinamento delle storie di Ambrogio e Caterina (Bertelli 1997, 21). L'oratorio, costruito intorno al 1370 dalla famiglia Porro, nonni di Branda da parte materna, era forse ben presente nella memoria di quest'ultimo. Sia Ambrogio sia Caterina, inoltre, in quanto santi intellettuali e strenui difensori dell'ortodossia, si addicono perfettamente al profilo di Branda, dapprima insegnante di diritto canonico presso l'Università di Pavia e poi diplomatico a lungo impegnato nella lotta contro l'eresia ussita (Joannides 1993, 400-401; Roberts 1993, 102-5). Nutrito di elementi lombardi, il ciclo romano assume dunque un più ampio valore di difesa dell'ortodossia.

La vicenda critica su questa cappella non verte però tanto su questioni di ordine iconografico, per le quali è relativamente agevole identificare i modelli e rilevarne la sostanziale estraneità nei confronti della tradizione romana, quanto su problemi attributivi. Questi hanno origine con Giorgio Vasari, che per primo riferì gli affreschi a Masaccio (Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, III-1, 128). Il giudizio vasariano ha resistito a lungo ed è stato scardinato solo verso la fine del XIX secolo, quando, a più riprese, si è cominciato ad attribuire l'intero ciclo a Masolino (Lübke 1870, 285; Berenson 1902, 80; Toesca 1908, 58-70). Questa proposta ha trovato numerose resistenze e nonostante la presenza masoliniana a San Clemente non sia quasi più stata rimessa in discussione (fanno eccezione Stillman-Cole 1889, 654-655; Schmarsow 1895-1899, IV, 1-90), l'ipotesi di un intervento masacesco non è mai stata completamente accantonata.

Già Roberto Longhi (Longhi 1940 [1975], 26) rilevava infatti uno «sbalzo sintattico» negli affreschi e distingueva tra parti che ai suoi occhi denunciavano un'esecuzione propria «del Masolino mediocrementemente intinto di Masaccio» e altre che per acutezza, potenza espressiva e illusionismo prospettico, trascendevano secondo lui le capacità di Masolino e non potevano quindi essere che opera di Masaccio. In seguito, questa posizione ha trovato numerosi sostenitori e ha dato luogo a diverse proposte di collaborazione, con svariati tentativi di precisare e circoscrivere i rispettivi interventi dei due pittori (Joannides 1993, 413). In tempi recenti questo dibattito si è appuntato in particolare sulla scena della *Crocifissione* e su quella della *Decapitazione di Santa Caterina*, considerate troppo originali e potenti per la mente di Masolino e quindi di paternità masacesca (Farinella 2002, 141-43) [6, 7]. Nei cicli di Ambrogio e Caterina, invece [3, 4], si è spesso voluto vedere l'opera di un Masolino anziano e limitato, impegnato nel tentativo vano di applicare alle proprie composizioni le regole della prospettiva geometrica (quest'interpretazione, già sostenuta da Longhi 1940 [1975], è ancora viva in Farinella 2002).

Questa lettura ci sembra parziale e del tutto insufficiente a spiegare l'origine degli «sbalzi sintattici» rilevati da Longhi. L'aspetto disomogeneo dell'insieme pittorico, infatti, è innegabile e si spiega solo in parte con il cattivo stato di conservazione degli affreschi, privati dello sfarzo e della brillantezza garantiti dalla profusione di foglie metalliche e di finiture a secco. Ma quest'eterogeneità, che in alcuni punti sembra segnare uno scarto rispetto a quanto si conosce dell'attività di Masolino anteriore al 1428, non pare essere l'esito della collaborazione di due pittori dai modi dissonanti ma si spiega piuttosto con la complessità della cultura pittorica da cui scaturisce questo ciclo e in particolare con la pressione di spunti figurativi di origine disparata, interpretati poi da Masolino in modo del tutto originale.

Questo è palese nei cicli agiografici: sia quello di Ambrogio, relativamente raro, che quello di Caterina d'Alessandria, che vanta invece una solida tradizione nella pittura del Trecento, sono trattati in modo molto originale da Masolino, il quale appronta soluzioni compositive in alcuni casi riuscite e altre volte meno felici.

Nel cantiere romano è vivissima la riflessione, già presente nella cappella Brancacci, sul connubio tra spazio pittorico e narrazione e, in particolare, sulla costruzione di un flusso narrativo che, attraverso espedienti d'illusionismo prospettico, eviti le brusche cesure tra le singole scene. Se nella cappella Brancacci questa preoccupazione si traduce in una solida e rigorosa gestione degli impianti spaziali delle scene, in cui più episodi prendono posto in un'unica ambientazione, negli affreschi di San Clemente la gestione della spazialità e della sequenza narrativa appare molto più libera e ludica, e sfocia in una pluralità di soluzioni. Le due scene che aprono il ciclo delle storie ambrosiane, per esempio, si svolgono in uno spazio unificato che, per il tentativo di far convergere i due blocchi di edifici verso un punto di fuga centrale, ricorda quello degli affreschi fiorentini [3]. La parete di fronte mostra invece soluzioni spaziali particolarmente audaci e in parte inedite, nelle quali gli elementi architettonici e la loro distorsione prospettica sono adibiti a segnare la scansione ritmica tra le diverse scene (Roettgen 1996, 119-121) [4].

La lettura che vede queste soluzioni architettoniche come mere imitazioni non riuscite delle invenzioni masacesche è quindi ingiustificata, poiché non tiene conto dell'elevato indice di rielaborazione e d'innovazione che segna queste composizioni, opera di un pittore forse eclettico ma guidato da preoccupazioni narrative audaci e moderne.

La parte più problematica di tutto il ciclo sul piano attributivo è senz'altro la grande *Crocifissione* che occupa per intero la parete di fondo [2]. La scena, per la forte carica espressiva dei personaggi e, soprattutto, per la presenza del paesaggio collinoso che si distende a perdita d'occhio dietro ai protagonisti, ha suscitato molte discussioni che, insieme al problema dei possibili modelli, hanno più volte ipotizzato una compartecipazione di altri pittori, se non nell'esecuzione almeno nella concezione di alcuni motivi formali (Brandi 1957, 172-73; Mode 1972, 377-378; Zanolì 1973, 24, 40; Foffano 2011, 215).

Perduta in larga parte la redazione pittorica, la ricchezza e la forza scenica della rappresentazione si conservano nella sinopia portata alla luce nel 1954 (Provinciali 2004, 109-10; Tamanti-Provinciali 2010). Nel tentativo di spiegare l'invenzione dell'imponente panorama su cui si staglia la *Crocifissione*, che avvicina l'affresco alle cosiddette 'plateau compositions' della pittura su tavola fiamminga (Beenken 1932; Meiss 1961 [1976], 46-47), è stato più volte affermato che Masolino debba aver guardato a un modello fiammingo, alla cui origine vi sarebbe stata una *Crocifissione* di Jan Van Eyck (Farinella 2002). L'ipotesi di una derivazione vaneyckiana pone delle difficoltà sul piano della concezione pittorica, perché presupporrebbe l'innesto, entro un affresco di scala monumentale, di un motivo decorativo che noi conosciamo solo in opere di taglia ridotta o in miniatura (Joannides 1993, 408). In realtà l'elaborazione di questo paesaggio sembra dipendere da suggestioni multiple e di diversa origine, non inquadrabili quindi in un semplice schema modello-trasposizione, troppo riduttivo per spiegarne la genesi. È senz'altro plausibile che nell'ambito del soggiorno in Europa orientale al seguito di Pippo Spano, Masolino abbia potuto conoscere gli esiti di ricerche spaziali fondate su tradizioni d'Oltralpe – anche se rimane impossibile stabilire quali – e che queste suggestioni abbiano inciso sull'invenzione del paesaggio romano e di quelli, di qualche anno più tardi, di Castiglione Olona. Tuttavia nel valutare la portata innovativa di queste elaborazioni non si possono trascurare altri precedenti importantissimi in ambito italiano, cui il pittore sembra aver prestato attenzione. In primo luogo gli imponenti scorci montagnosi che nella cappella Brancacci fanno da sfondo al *Pagamento del tributo* e alla *Predica di san Pietro*, nei cui confronti il paesaggio della *Crocifissione* si colloca in termini di continuità, non di rottura. La cifra innovativa rispetto agli affreschi fiorentini sta nella scelta di punteggiare le montagne di città fortificate e castelli o edifici turrati di vario tipo, incrementando così l'effetto di

ricchezza e varietà. Da questo punto di vista l'opera di Masolino è apparentabile agli esiti propri alla tradizione del gotico cortese di matrice veneto-lombarda in cui si riscontra un acuto interesse per la resa paesaggistica che, già evidente nelle opere di pittori quali Altichiero, trova il suo apice negli affreschi cavallereschi lasciati incompiuti da Pisanello a Mantova. Niente impedisce quindi di considerare questo paesaggio come il risultato di un'elaborazione originale da parte del pittore (Roberts 1993, 116-117; Meiss 1961 [1976], 46-47), forse non impermeabile a stimoli d'Oltralpe, e certamente per niente avulsa nei confronti delle sperimentazioni spaziali della pittura fiorentina e padana d'inizio Quattrocento.

Queste osservazioni spingono a considerare l'ipotesi di una presunta collaborazione di Masaccio nell'ideazione degli affreschi di San Clemente frutto di un pregiudizio storiografico ormai datato, da correggere per mezzo di una rinnovata indagine sui contatti tra l'opera Masolino e gli esiti della pittura coeva.

Le sinopie della *Crocifissione* e della *Decapitazione di Santa Caterina*, per esempio [6, 7], appaiono particolarmente elaborate e 'aperte' se paragonate alle altre sinopie masoliniane: la coesistenza di più redazioni eseguite in due diversi colori e la differenza tra la composizione della figura del carnefice di Caterina, nel disegno e nell'affresco, indicano come la riflessione formale non sia circoscritta alla fase preparatoria ma continui in corso d'opera. Rispetto alle sinopie degli affreschi di Masolino a Empoli e alla cappella Brancacci, molto più schematiche ed essenziali, il contrasto è enorme (Joannides 1993, 402; Bertelli 1997, 23). Più che presunte esitazioni dovute alla messa in pratica di progetti masaceschi, queste sinopie mettono in luce quindi un diverso approccio alle fasi di concezione e di esecuzione degli affreschi, che non sono più scandite in due momenti distinti ma si sovrappongono. Questo modo di procedere richiama da vicino quello di Pisanello, come si vede nelle sinopie realizzate in Palazzo Ducale a Mantova (Zanolì 1973, 40-41; Bertelli 1997, 23) forse già prima del 1431.

Che Masolino guardasse all'opera di Pisanello è particolarmente evidente negli affreschi lombardi di Castiglione Olona (*ibid.*, 177). L'interesse, però, sembra precedere il momento masoliniano di Castiglione ed essere stato già vivo nell'occasione e nella congiuntura romana. Nelle scene della *Crocifissione* del *Crollo della casa del ricco*, infatti, vi sono motivi figurativi – i personaggi di spalle a cavallo nel *Crollo della casa del ricco*, alcuni armigeri nella *Crocifissione* – che sembrano desunti proprio da disegni di Pisanello (Zanolì 1973, 40-41; Bertelli 1997, 22-23) i quali offrono riscontri ben più stringenti rispetto a quelli istituiti con ipotetici progetti di Masaccio. Queste tangenze devono però essere estese e precisate all'interno di un quadro preciso. Gli espedienti stilistici e soprattutto tecnici di cui Masolino fa uso nella cappella di Santa Caterina – ma già nel *Trittico della Neve* (→ 123) – non trovano semplicemente un generico riferimento nell'opera di Pisanello ma sono legate da un nesso preciso al cantiere romano di San Giovanni in Laterano (→ 118) dove a breve distanza di anni si succedono Gentile da Fabriano e lo stesso Pisanello. Gli affreschi della navata di San Giovanni, che rappresentano la più vasta e importante committenza di marca papale nella Roma di Martino V, devono aver costituito un termine di confronto imprescindibile per Masolino come per Branda, committente strettamente legato al papa. Infatti, l'uso smodato di lamine metalliche e inserti preziosi, il gusto per gli effetti polimaterici e per l'illusionismo architettonico, che caratterizzano gli affreschi di San Clemente, sono elementi che non possono non richiamare alla mente i modi di Gentile da Fabriano, la cui opera Masolino poteva avere conosciuto a Brescia e a Firenze, ma con cui si trova in contatto vicinissimo a Roma, al momento subito precedente la morte di Gentile (De Marchi c.s.). E probabilmente il suo intervento a San Clemente si sovrappone cronologicamente con il soggiorno di Pisanello a Roma, chiamato nel 1431 proprio per completare l'opera lasciata incompiuta da Gentile. (→ 118)



6

Il cantiere del Laterano dovette rappresentare la testimonianza più eminente del nuovo gusto della corte papale in materia di cultura pittorica, gusto al quale nemmeno Masaccio poté sottrarsi, come dimostra l'unica tavola da lui completata per il *Trittico della Neve*, dove i santi Girolamo e Giovanni Battista calpestano un delicatissimo prato coperto di fiori e fragole (*ibid.*, 19-20). Considerata in quest'ottica, l'opera di Masolino a San Clemente assume un valore forte e specifico, e non si configura più come il riflesso di second'ordine di idee altrui, ma come tappa importante nel processo di riflessione ed elaborazione della cultura di corte di Martino V e del focolaio artistico che Roma, sotto di lui, era diventata.

#### Interventi conservativi e restauri

1817-1819: interventi di Pietro Palmaroli nelle *Storie di Ambrogio* e in quelle di *Caterina*, e di Giuseppe Candida nella *Crocifissione*. 1866-1868: stacco, collocazione su supporti in tela e ricollocazione *in situ* del registro inferiore delle storie di sant'Ambrogio ad opera di Pellegrino Succi (ASR, MCLP, 1855-1870, b. 371 e 376; Urbani 1955).

1939: intervento di Mauro Pelliccioli.

1954-1956: nel corso di un restauro curato dall'ICR gli affreschi della *Crocifissione* e della *Decapitazione di Santa Caterina* vengono strappati e le rispettive sinopie, recuperate, sono collocate sulla parete della navata sinistra.

1988-1995: Restauro conservativo diretto da Clemente Marsicola e Giulia Tamanti per conto dell'ICR (Tamanti-Provinciali 2010).

#### Fonti e descrizioni

Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, III-1, 128; Beffa Negrini 1606; Mancini ante 1630 [1956-1957], 69, 171; Balducci 1681-1728 [1974-1975], I, 475-476; Lanzi 1795, 52.

#### Documentazione visiva

Fontana 1833-1855 [1889], I, tav. III; Séroux d'Agincourt 1841, VI, tavv. CLII-CLV.

#### Bibliografia

Rosini 1839-1847, II, 273; Séroux d'Agincourt 1841, V, 223-224; Séroux d'Agincourt 1841, VI, 217-219; Breton 1850, 23; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, II, 272-284; Crowe-Cavalcaselle 1886-1908, IV, 27, 41; Layard 1868, 27-30; Zahn 1869, 166; Lübke 1870, 285; Peluso 1874, 13; Fontana 1833-1855 [1889], I, 2; Wickhoff 1889, 308; Berenson 1896, 122; Schmarsow 1895-1899, IV, 1-90; Berenson 1902, 80; Pantini 1904; Toesca 1908, 57-70; Venturi 1911, 86-95; Vitzthum 1926, 410; Mesnil 1927, 27, 37-38; Van Marle 1923-1928, IX, 288-300; Schmarsow 1928, 197-254; Lindberg 1931, 56-62; Berenson 1932, 338; Beenken 1932, 7-13, 40-44; Salmi 1932, 67-72, 122-124; Oertel 1933, 211, 220, 250-259; Wassermann 1935, 3-12, 50-57; Longhi 1940 [1975], 25-29; Lavagnino 1943, 100; Brandi 1957, 172-173; Micheletti 1959, 31-36; Meiss 1961 [1976], 46-47; Oertel 1963, 152-159; Berti 1964, 123-124; Mode 1972, 377-378; Ikuta 1971a; Vayer 1973; Zanolli 1973, 24, 40-41; Boskovits 1975, 257; Cole 1980, 191-192; Wohl 1980; Bradshaw-Nishi 1984; Colle 1987, 78-79; Pacini 1988, 28; Berti-Foggi 1989, 142; Elkins 1991, 144-145; Maddalo 1992; Joannides 1993, 184-208, 399-413; Roberts 1993, 100-20; Roettgen 1996, 118-135; Bertelli 1997, 20-24; Farinella 2002; Guarino 2004, 28-30; Provinciali 2004; Guarino 2008, 132-133; Tamanti-Provinciali 2010; Themelly 2010, 115-118; Foffano 2011; Zaru 2013.

Ilaria Molteni



7

#### 125. MASOLINO DA PANICALE (?). IL PERDUTO CICLO DELLE SEI ETÀ DEL MONDO GIÀ NEL PALAZZO ORSINI A MONTEGIORDANO

1431- 1432 ca.

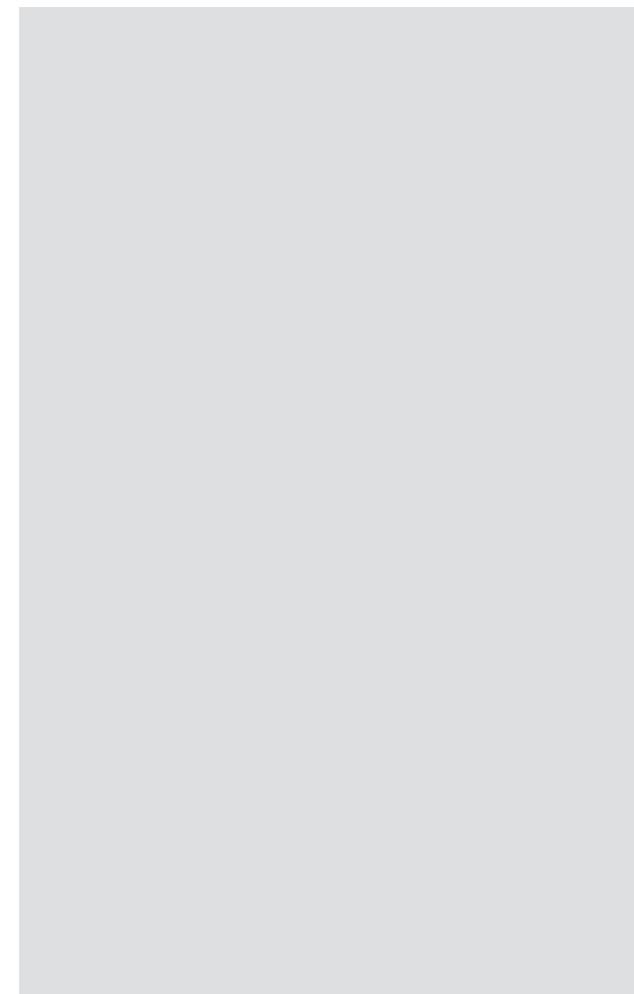
Il ciclo di affreschi che in origine doveva decorare una grande sala della residenza Orsini di Montegiordano – la ‘Sala Theatri’ – è andato perso in epoca molto antica, probabilmente già nel 1482, nell'incendio appiccato al palazzo dai Colonna (Infessura fine XV secolo [1890], 101). Aveva però goduto di vasta popolarità, ed è testimoniato da un gran numero di fonti scritte e da un manipolo di copie miniate, tutte accompagnate da iscrizioni, che consentono di ricostruirne almeno alcuni aspetti (*Doc. vis.; Fonti e descr.*). Delle copie miniate la Cronaca Crespi è la più antica e la più completa; i *tituli* in essa riportati sostanzialmente coincidono con quelli dei manoscritti di Arezzo (BFSM, cod. 63, ff. 149v-152r) e Stoccarda (WLS, cod. theol. et phil. 4° 171, ff. 84v-87v) che non recano immagini ma testimoniano solo le iscrizioni. Il BNF, lat. 9673 (un folio separato con la *Natività* è conservato a Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 2949), dell'inizio del XVI secolo, è palesemente copia della Cronaca Cockerell (Reynaud 1989, 42; Joannides 1993, 453; Ferro 1997, 98). Questo codice, un tempo a Londra (Sir Sydney Cockerell Collection), è stato smembrato e disperso nel corso di un'asta tenutasi presso Sotheby nel 1958; le carte si trovano oggi ad Amsterdam (Rijkmuseum, n. 1959.16), New York (Metropolitan Museum of Art, nn. 58.105 e 1972.118.10; Woodner Collection), Ottawa (National Gallery of Canada), Melbourne (National Gallery of Victoria), Berlino (Kupferstichkabinett) e in collezioni private non identificate. La Cronaca Cockerell, dal canto suo, non copia gli affreschi ma la Cronaca Crespi, della quale ripete l'organizzazione della pagina e anche alcuni errori di trascrizione (Ferro 1997, 98-99). Vi sono poi i manoscritti di Amsterdam (BPH, ms. 118) – acquistato presso Sotheby nel 1984 – e Torino (Biblioteca Reale, ms. 102), che presentano un'impaginazione diversa e un numero di personaggi ridotto (Joannides 1993, 453; Amberger 2003, 80-134). I disegni del cosiddetto *Libro di Giusto* (ICG, F.N., ff. 2818-2833) costituiscono invece una raccolta di modelli, tra i quali figurano anche alcuni personaggi copiati dal ciclo di Montegiordano.

Le testimonianze miniate legate agli affreschi possono quindi dividersi in due gruppi: mentre la Cronaca Crespi, con i due codici che ne derivano, e il *Libro di Giusto* sono da considerarsi indubbiamente quali copie del ciclo masoliniano (dirette e indirette), nel caso dei testimoni di Amsterdam e Torino esiste la possibilità che l'esecuzione di *tituli* e illustrazioni sia da legare alle diverse fasi di elaborazione che hanno preceduto la realizzazione degli affreschi (*ibid.*, 79-134).

Per quanto non si possa avere alcuna certezza circa la coincidenza più o meno perfetta tra il testimone più dettagliato e ricco, cioè la Cronaca Crespi, e gli affreschi, appuntiamo qui alcuni elementi relativi al codice, rinviando per l'intera descrizione a Joannides 1993, 452-455; Schewski-Bock 1998; Amberger 2003, 43-46; e Delle Foglie 2011, 78-83.

Le carte da 1v a 20r presentano una sequenza di miniature a piena pagina. Nella prima di queste la superficie è ripartita in quattro grandi rettangoli in cui sono rappresentati i *Quattro Elementi* [1], ciascuno dei quali è accompagnato dal rispettivo animale simbolico, identificato a sua volta attraverso un'iscrizione. In alto a sinistra è l'*Aria*, simbolizzata da un rapace denominato «Cameleon», nella parte inferiore del riquadro è accovacciato un animale gobbutto, simile a un dromedario. Il secondo riquadro raffigura un animale identificato come «Salamandra» avvolto dalle fiamme. Seguono la *Terra*, una collina alberata ai cui piedi sta una «Talpa», e l'*Acqua*, nella quale nuota un pesce di forma oblunga: «Alech».

Tutte le miniature successive sono organizzate entro tre registri



1

orizzontali, ciascuno dei quali ospita due o più spesso tre personaggi; è così in scena una sequenza di oltre trecento *Uomini e Donne illustri* che, riunendo figure tratte dalla sfera biblica, storica e letteraria, si apre con i Progenitori e si chiude sulla raffigurazione di Tamerlano.

Tutti i personaggi si stagliano a figura intera su uno sfondo uniforme e su un piano di calpestio continuo. Ciascuno è accompagnato da un'iscrizione all'altezza della testa e da un'altra sul bordo inferiore del riquadro: la prima indica il nome mentre la seconda contiene i riferimenti cronologici e altri elementi esplicativi, quali ruoli, titoli nobiliari e avvenimenti che ne hanno sancito la celebrità. La sequenza cronologica che guida il ciclo è scandita da una suddivisione secondo le *Sei età del mondo*, teorizzata da Eusebio di Cesarea, ciascuna delle quali è racchiusa in un medaglione. Riportiamo le liste dei personaggi, suddivisi nelle sei età, secondo la sistemazione di Silvia Tomasi Velli (1995); i nomi e gli avvenimenti iscritti nei cartigli e privi di immagini sono riportati entro parentesi quadre.

*Prima età*: Adamo; Eva; Caino; Abele; Enoch; Matusalemme; Iubal; Tubalcain.

*Seconda età:* Noè; Sem; Cam; Iafet; Eber; Nimrod; Nino. [2]  
*Terza età:* Abramo e Isacco; Zoroastro; Semiramide; Giacobbe; Inaco; Prometeo; Giuseppe; Cecrope; Mosè; Teso; Demofonte; Ercole e Anteo; Europa; Deucalione; Giosuè; Cadmo; Proserpina; Mida; la Città di Troia; Gedeone; Orfeo; Ercole furens; Teso; Minosse; Iefte e sua figlia; Agamennone; Menelao; Priamo; Elena; Paride; Giasone; Ettore; Achille; Diomede; Ulisse; Troilo; Pentestilea; Enea; Antenore; Sansone; Pirro (figlio di Achille); Ascanio; Samuele; Euristeo; Codro; Aletto. [3]  
*Quarta età:* Davide; Absalom; Didone; la Città di Cartagine; Salomone; Saba; Capi Silvio; Silvio; Elia; Omero; Eliseo; Licurgo; Azaria; Sardanapalo; Amos; Osea; Gioele; Abdia; Giona; la Città di Roma con Remo, Romolo e la Lupa [4]; Sibilla Eritrea; Numa Pompilio; Isaia; Sibilla Cumana; Geremia; Mida; «*Galens Physicus*» (non identificato; Tomasi Velli propone di identificarlo con Talete di Mileto); Tarquinio Prisco; Milo di Crotone; Nabucodonosor; Ezechiele; Daniele; Talete di Mileto; Solone; Pittaco; Chilone; Cleobulo; Periandro; Biante; Ciro; Esopo; Lucrezia; Tarquinio superbo; Giunio Bruto; Pisistrato. [5]  
*Quinta età:* Cambise; Giuditta; Pitagora; Dario; Aggeo; Zaccaria; Democrito; Eraclito; Anassagora; Eschilo; Publio Valerio Publicola; Serse; Temistocle; Euripide; Pindaro; Artaserse; Gorgia; Socrate; Esdra; Empedocle; [Decemviri]; Zeno; Neemia; Ippocrate; Platone; Assuero; Ester; Eudasio; Diogene; Dionisio; Archita; [Sacco di Roma]; Brenno; Fabio; Aristotele; Democrito; Filippo; Alessandro; Apuleio; «*Teruntius*» (non identificato); Zenocrate; Manlio Torquato; Dario; Epicuro; Iadus; Poro; Candace; Anassarco; Appio Claudio Cieco; Teofrasto; Menandro (nella cronaca Crespi questo personaggio appare con il nome di Alecsander); Filemone; [Guerre sannite]; Lucio Papirio Corsore; Fabio Massimo; Marco Curzio; Pirro, re dell'Epiro; Gaio Fabricio Luscino; Tolomeo Filadelfo; [Traduttori del Settuaaginta]; Tiberio Sempronio Gracco; Zeno; [Prima guerra punica]; Marco Atilio Regolo; Santippe; Marco Fulvio Flacco; Lucio Cecilio Metello; Ennio; Gesù figlio di Sirach; [Seconda guerra punica]; Annibale; Marco Claudio Marcello; Gaio Terenzio Varrone; Lucio Emilio Paolo; Gaio Flaminio; Publio Sempronio Tuditano; Asdrubale; Scipione Africano; Siface; Quinto Fabio Massimo Verrucoso; Massinissa; Scipione Nasica; Terenzio; Plauto; [Terza guerra punica]; Giuda Maccabeo; Scipione Emiliano; Giugurta; Mario; Lucio Cornelio Silla; Gneo Pompeo Magno; Quinto Sertorio; Mitridate; Gaio Porcio Catone; «*Erodosus orator*» (non identificato); Catelina; Orazio 'Flaccus'; Sallustio; Cicerone; Giulio Cesare; Catone Uticense; Gneo Pompeo Magno; Ottaviano Augusto; Bruto; Cassio; Ovidio; Valerio Massimo; Varro; Cleopatra; Virgilio; Pompeo Trogo; Orazio 'Satirus'. [6]  
*Sesta età:* Natività di Gesù; Tiberio; Giovanni Battista; [I dodici apostoli]; Livio; Caligola; Filone d'Alessandria; Claudio; Dionigi Areopagita; Persio; Giovenale; Nerone; Seneca; Lucano; San Paolo; Simon Magò; Quintiliano; Vespasiano; Flavio Giuseppe; [Distruzione di Gerusalemme]; Tito; Domiziano; Traiano; Plutarco; Papia; Adriano; Plinio; Pomponio Secondo; Aquila; Antonino Pio; Apollonio Sofista; Galeno; Giustino; Marco Aurelio; Egisippo; Settimio Severo; Origene; Tertulliano; Policrate; Simmaco; Teodoziane; Alessandro Severo; Ulpiano; Massimino; Giulio Africano; Gordiano; Porfirio; «*Theopompus philosophus*» (non identificato); Filippo; Decio; [Cipriano; San Paolo eremita; Sant'Antonio]; Gallieno; San Lorenzo; Diocleziano; Costantino; [Concilio di Nicea]; Atanasio; Lattanzio; Eusebio; Sant'Elena; Sant'Illario di Poitiers; Giuliano l'Apostata; Basilio Magno; Gregorio Nazianzeno; Ambrogio; Graziano; San Girolamo; Giovanni Crisostomo; Agostino; Giovanni di Damasco; Orosio; Leone Magno; [Concilio di Calcedonia; Attila]; Uterpendragon; [Prospero di Aquitania; Scoperta di San Michele di Gargano; Fulgenzio]; Clodoveo; [San Leonardo]; Giustiniano; [Boezio; Teodorico; Cassiodoro]; Prisciano; San Benedetto; Totila; Re Artù; Greogrio Magno; Foca; Cosroe; [Innalzamento della

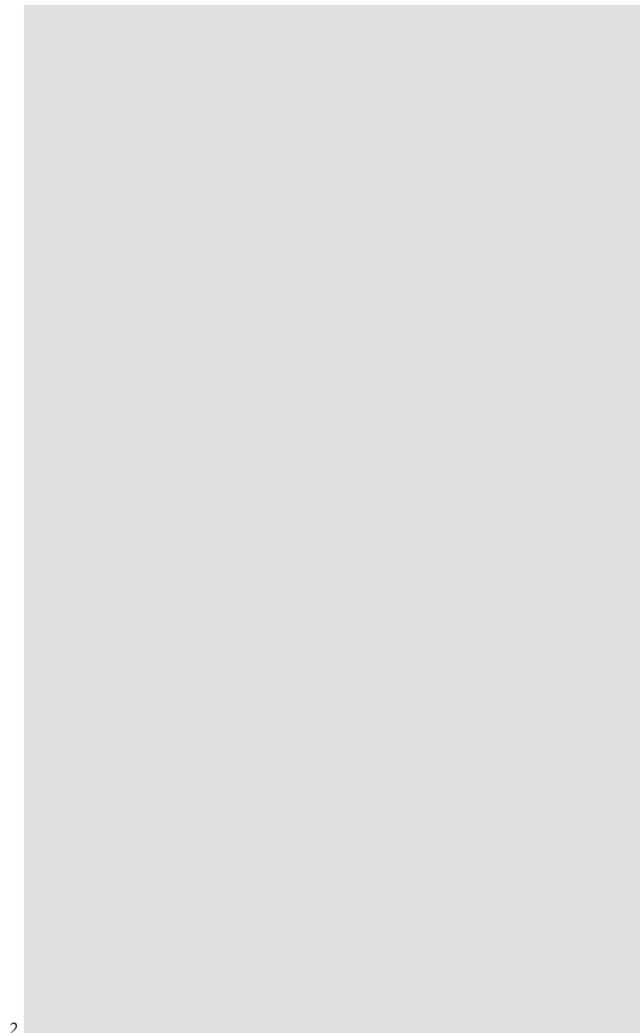
croce; Isidoro; Maometto]; Beda; Pipino; [papa Zaccaria; Carolus monaco di Montecassino]; Carlo Magno; Ugo Capeto; Guglielmo il Conquistatore; Goffredo di Buglione; [Conquista cristiana di Gerusalemme; San Bernardo; Ugo di San Vittore; Pietro Lombardo; Pietro Comestore]; Federico Barbarossa; Saladino; Carlo re di Sicilia; papa Niccolò III Orsini; papa Bonifacio VIII Caetani; Edoardo principe di Gallia; Tamerlano (con la data 1395). Il manoscritto si chiude con la firma: «*Leonardus de Bissutio pinxit*». [7, 8]  
 Le immagini non lasciano intravedere alcun intento narrativo; i personaggi, disposti uno accanto all'altro, sono corredati da numerosi elementi iconografici volti ad agevolarne la riconoscibilità: oggetti, insegne araldiche ma anche accurati modellini di templi e città. Le figure sono dipinte su uno sfondo di colore blu intenso, in acceso contrasto con la carnagione chiara dei personaggi; i colori cangianti degli abiti prediligono tinte chiare, rosa, rosso e arancio.

### Note critiche

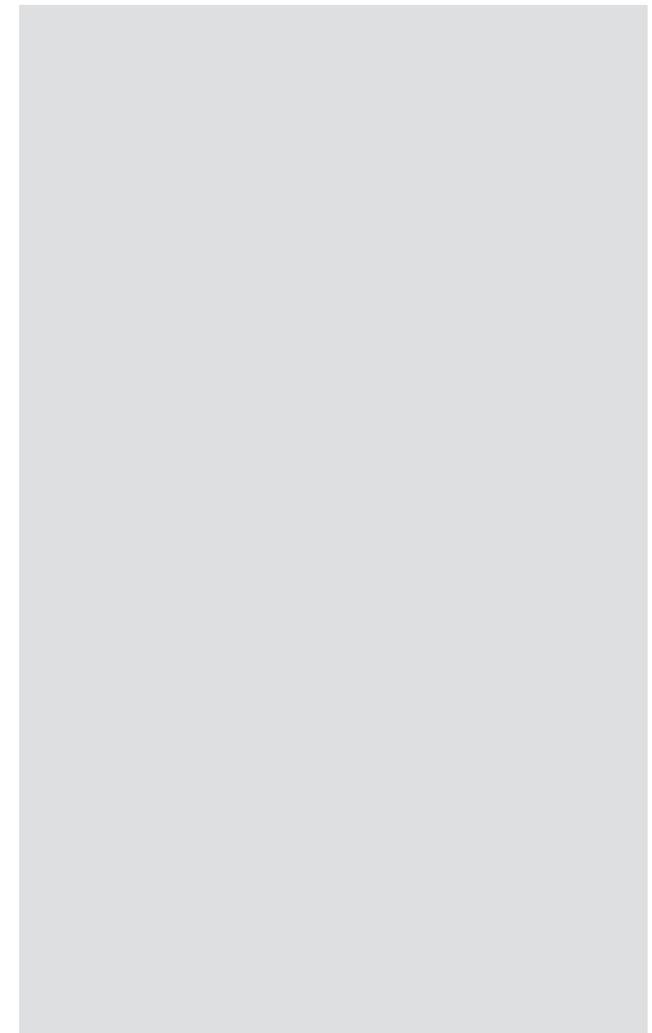
Data la precocissima perdita del ciclo, tutta la discussione sugli affreschi è stata filtrata dalle copie, che sono venute alla luce nel corso del tempo e il cui valore in rapporto all'opera pittorica originaria è stato compreso solo gradualmente. Centrale a ogni discussione è la Cronaca Crespi, acquistata da Carlo Morbio nel 1862 (Delle Foglie 2011, 78), che la rende nota in una pubblicazione (Morbio 1873, 202-208) ma non sospetta l'esistenza di un preciso modello iconografico; attribuisce l'invenzione del ciclo a Leonardo da Besozzo, la cui firma appare alla fine della Cronaca. E Adolfo Venturi invece che, pubblicando nel 1899 una serie di fogli illustrati comunemente conosciuti come *Libro di Giusto* (ICG, F.N., ff. 2818-2833; Venturi 1899, 345-376), si avvede che le carte recano sul *recto* alcune copie degli affreschi di Giusto de' Menabuoi alla chiesa degli Eremitani a Padova e sul *verso* una settantina dei personaggi presenti nella Cronaca Crespi. Lo studioso propone quindi di vedere nei due codici la testimonianza di un perduto ciclo di affreschi padovani di Giusto. Pochi anni più tardi l'ipotesi viene confutata da Pietro Toesca (Toesca 1912 [1966], 203-206) il quale, aggiungendo alla serie la copia conservata a Torino, suppone che tutti i codici derivino da un esemplare toscano, eseguito nello stile di Lorenzo Ghiberti e di Masolino.

Nel 1952 Ilaria Toesca pubblica una quarta copia miniata, la cosiddetta Cronaca Cockerell, e ne attribuisce l'esecuzione a Barthelémy D'Eyck; il codice viene smembrato e venduto all'asta, disperdendosi così tra musei e collezioni a New York, Ottawa, Melbourne e Amsterdam. Ma proprio studiando la carta conservata ad Amsterdam, R. W. Scheller collega per la prima volta le copie miniate alla menzione vasariana di un ciclo di uomini famosi «a casa Orsini vecchia» affrescato da Masolino a Montegiordano, segnando così un punto di svolta della vicenda critica (Scheller 1962; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, III-1, 108); e identifica anche le descrizioni quattrocentesche di Filarete e di Giovanni Rucellai, che coincidono con la successione di personaggi quale risulta dalle copie miniate (Filarete 1464 ca. [1972], I, 261-263; Rucellai 1457 [2013], 126). La conferma definitiva della derivazione di queste copie da un ciclo quattrocentesco a palazzo Orsini si è avuta qualche anno dopo, con la scoperta, da parte di Anthony Simpson (Simpson 1966), degli elenchi di *tituli* contenuti nei codici miscelanei di Stoccarda e Arezzo, databili rispettivamente alla metà del XV secolo e agli inizi del Cinquecento. Le liste, oltre a corrispondere alla sequenza di figure comune alle copie illustrate, sono esplicitamente associate alla 'sala theatri' del palazzo romano del cardinale Giordano Orsini. Inoltre, il codice aretino reca in calce alla serie l'iscrizione «*finis huius operis usque ad annum Domini Yehsu Christi 1432*», fornendo così un *terminus ante quem* per l'esecuzione dei dipinti.

Se sulla committenza e la datazione degli affreschi non sembrano



2



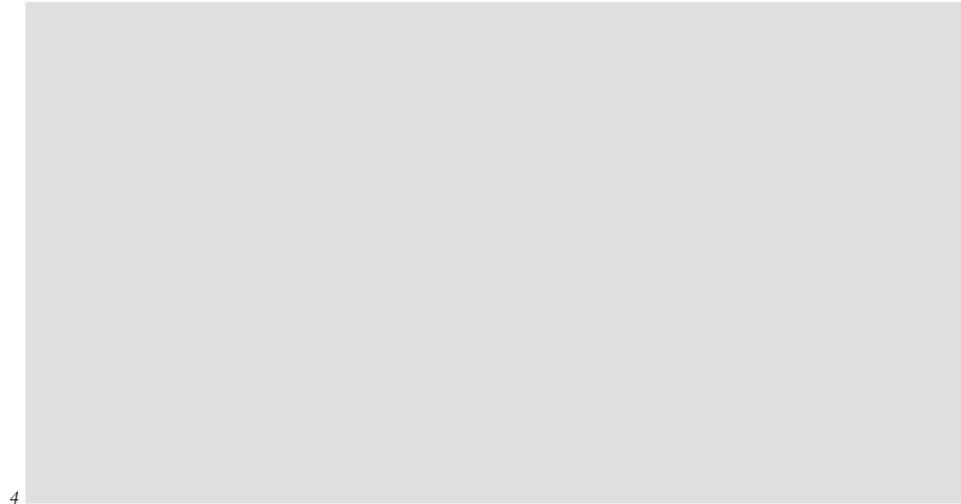
3

sussistere dubbi, è invece la paternità masoliniana a suscitare qualche discussione. Sulla spinta di un'osservazione di Pietro Toesca (Toesca 1912 [1966], 203-206), secondo il quale le prime due carte della cronaca Crespi riflettono uno stile estraneo ai modi di Masolino e più affine alla maniera di Paolo Uccello, Robert Mode (Mode 1972) ha proposto di vedere una collaborazione dei due pittori nell'esecuzione degli affreschi: un'ipotesi difficilmente verificabile sulle copie. Inoltre, in anni più recenti, Annelies Amberger (Amberger 2003, 26-52, 223-225) ha ritenuto che la firma «*Leonardus de Bissutio pinxit*» situata in calce alla cronaca Crespi non si riferisse solo al codice ma anche agli affreschi, dai quali sarebbe stata copiata insieme al resto del contenuto del manoscritto. L'ipotesi convince poco: Leonardo da Besozzo nel 1432 era probabilmente ancora impegnato in San Giovanni a Carbonara a Napoli (Toscano 2011, XVII-XIX; Da Gai 2011), e il rango del committente, potente cardinale e membro di famiglia baronale, rende per di più molto plausibile pensare che la scelta dell'artista fosse caduta su Masolino, dal 1428 a Roma al servizio di Martino V e del cardinale Casini prima (→ 117) e del cardinale Branda Castiglione poi (→ 124), che forse consigliò l'artista all'Orsini (Delle Foglie 2011, 80).

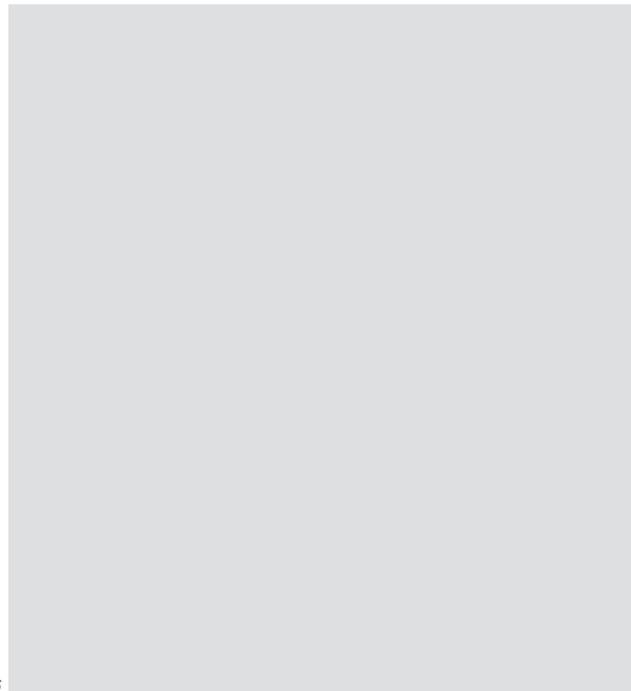
Rimane impossibile stabilire con certezza la disposizione originaria degli elementi figurativi sulle pareti della 'Sala Theatri'. La tendenza a raggruppare le figure a gruppi di tre nelle illustrazioni della Cronaca Crespi sembra dipendere da una scelta del copista

più che dall'effettiva articolazione del ciclo pittorico: infatti, mentre le cronache copiate sulla Crespi riprendono dall'antigrafo anche l'organizzazione della pagina, quelle indipendenti mostrano un'impaginazione diversa: una figura per pagina la cronaca di Torino, due quella di Amsterdam. La posizione e la gestualità dei personaggi sembrano piuttosto indicare che essi fossero disposti in modo da formare una sequenza ininterrotta, anche se organizzata molto probabilmente su più registri (Ferro 1997, 102-105). In questa scelta, forse il ciclo di Masolino si allineava con i suoi precedenti, cioè con i cicli trecenteschi e primo quattrocenteschi di *Uomini Illustri*, che tuttavia costituiscono una catena in parte insondabile perché in gran parte perduta (così la serie di Azzone Visconti a Milano e il ciclo per Roberto di Napoli a Castelnuovo, in genere riferiti ambedue a Giotto (Romano 2012; Di Simone 2012; Id. 2013).

È lampante però l'eclettismo che caratterizza questo fenomeno culturale. A Padova, per esempio, il ciclo che ornava la 'Sala dei giganti' era dominato da un fortissimo gusto antiquario e perfettamente parallelo al *De viris illustribus* di Petrarca (Donato 1985). Qualche decennio più tardi in Palazzo Trinci a Foligno, invece, Uomini famosi dell'antichità romana, le Sette età della vita e i Nove Prodi occupano stanze adiacenti. A Montegiordano questi spunti sono elaborati in un programma 'onnivoro' entro cui tradizioni ed elementi di varia origine coesistono fianco a fianco, venendo a cadere – se le copie dicono il vero – le separazioni



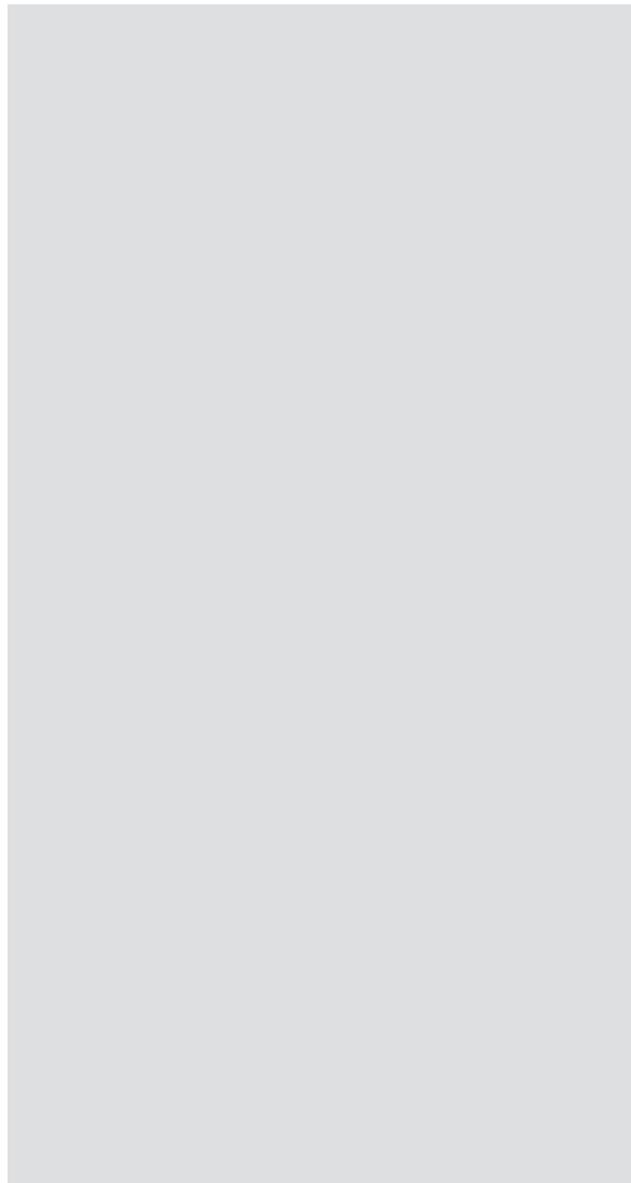
4



5

spaziali messe in atto a Foligno. I *Nove Prodi*, per esempio, nonostante nella serie romana siano disseminati in sezioni diverse, mantengono le insegne araldiche che li contraddistinguono nelle principali raffigurazioni trecentesche (Scalabroni 1988, 65); nella rappresentazione dei quattro elementi simboleggiati da animali, invece, è seguita la tradizione iconografica che fa capo ai bestiari di origine francese (Gagliardo 2002, 42-55); la veduta di Roma, infine, che occupa un intero registro al f. 7r e si distingue dalle altre rappresentazioni di città per articolazione e attenzione al dettaglio, fa capo a un prototipo messo a punto in ambito romano nella seconda metà del Trecento e in seguito più volte copiato (Parlato 2001, 203-206).

Da quanto si comprende, quindi, ciascun numero di questa catena faceva caso a sé: come se ogni ciclo mantenesse un nesso molto generico con il bacino di 'pescaggio' del materiale, e svolgesse ogni volta un programma specifico, secondo indicazioni ed esigenze particolari (Donato 1985, 98-99). L'elaborazione di queste gallerie di personaggi è dunque caratterizzata da un vistoso grado di



6

personalizzazione: si tratta di cicli strutturati *ad hoc*, allo scopo di aderire il più possibile alle intenzioni del singolo committente e incarnare in modo chiaro i messaggi di diversa natura affidati alle immagini. Il ciclo di Montegiordano si distingue da tutti gli altri per l'eccezionale quantità di personaggi messi in scena, nonché per la rigida scansione temporale determinata dallo schema delle *Età del Mondo* (Joannides 1993, 454).

Va detto tuttavia che a fronte della disarticolazione che marca questa anomala 'catena', la manifesta radice letteraria comune a tutti i cicli permette comunque di riunirli entro i confini di un 'genere'. Oltre al sincretismo che unisce testi e immagini negli affreschi, in molti casi è possibile osservare la pressione di modelli letterari distinti e riconoscibili. La derivazione da motivi letterari classici o medievali non si riduce però mai a una semplice trasposizione in immagini di un singolo modello e determina invece l'elaborazione di compagini inedite a partire da materiali diversi. Si è spesso sottolineato come queste complesse operazioni, volte alla formulazione di programmi sempre nuovi e specifici, si debbano verosimilmente attribuire a cerchie di intellettuali e umanisti vicine ai committenti (Donato 1985); rispetto a tale tendenza, il ciclo di Montegiordano non fa eccezione e le sue specificità devono essere valutate entro questo quadro.

Il programma d'insieme del ciclo non si lascia ricondurre a una singola fonte letteraria ma sembra dipendere da un ambizioso progetto di sistemazione e compilazione elaborato a partire da spunti diversi. La principale fonte testuale è stata identificata nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (Maddalo 1990, 174-176; Tomasi Velli 1995), vastissima compilazione di storia universale in cui si narrano in linea cronologica le vicende umane dalla Creazione sino alla metà del Duecento. A giudicare dalla *Cronaca Crespi* – dove si ritrovano 326 dei 335 soggetti di cui si ha notizia scritta o visiva – intere sequenze di personaggi corrispondono alla successione dei capitoli quale figura nello *Speculum (ibid.)*. Tuttavia, se per molti aspetti cruciali il ciclo romano collima con l'opera storica di Vincenzo di Beauvais, per altri se ne distanzia: in particolare nella scansione cronologica in sei età del mondo, che costituisce invece l'ossatura della galleria di *Uomini illustri* a Montegiordano (*ibid.*; Gagliardo 2002, 36). L'impressione è che il ciclo non si limitasse a 'tradurre' il vasto materiale medievale, ma rispondesse a una sorta di progetto storiografico, inedito e audace. La domanda da porre è, quindi, quali fossero i contenuti e l'ossatura del programma, e da dove scaturissero le sue radici: troppo generico essendo il riferimento all'enciclopedia di Vincent de Beauvais.

Non sembra inappropriato chiedersi se la scelta tematica debba essere considerata, appunto, generica, o se abbia un legame con il contesto specifico in cui il committente si trovava: con la sua cultura, e con la cultura della città di cui era uno dei più illustri esponenti. E viene quindi a galla, grazie anche a studi molto recenti (Modonutti 2013; Internullo 2016, 289-382) un dato preciso, cioè che nella Roma trecentesca esisteva una vivace produzione cronachistica, dovuta a personaggi di alto livello culturale e sociale. Intorno al 1330, Landolfo Colonna aveva composto il *Breviarium historiarum (ibid., 298-300)*: un'enciclopedia storica, che aveva come modello esplicito l'opera di Vincenzo di Beauvais; intesa a riassumere e compilare una molteplicità di *auctoritates* allo scopo di narrare la storia del mondo dalla Creazione fino ai tempi moderni, il suo vastissimo arco cronologico è segmentato, come il ciclo di Montegiordano, secondo la suddivisione in sei età del mondo. L'eredità di Landolfo, la cui morte sancisce l'incompiutezza dell'opera, fu raccolta pochi anni dopo dal nipote Giovanni Colonna, autore di due opere di genere enciclopedico. La prima, il *Mare historiarum*, ci è pervenuta interrotta all'altezza del 1250 (Modonutti 2013; Internullo 2016, 301-304); dedicata agli avvenimenti da Adamo ed Eva fino al XIV secolo, scindeva però la storia profana da quella ecclesiastica. La seconda opera del domenicano, il *Liber de viris illustribus*, appartiene a un genere di taglio prettamente biografico che si diffonde sulla spinta delle

cronache storiche duecentesche e conosce grande successo nel corso del Trecento (Petoletti 2006, 339-341; Internullo 2016, 300-301). I ritratti di uomini celebri, che nell'opera di Vincenzo di Beauvais e di Landolfo erano disseminati qua e là, sono qui raccolti e ordinati in ordine alfabetico per un totale di oltre 330 biografie che si estendono dai tempi dei Greci fino all'epoca moderna.

Le concordanze tematiche e strutturali che legano queste opere al progetto di Montegiordano spingono a credere che la scelta di commissionare un vastissimo ciclo di personaggi ordinati secondo le età del mondo dipendesse dalla volontà d'inserirsi nel solco di questa tradizione, espressione culturale delle cerchie baronali romane, élite cittadine a cui la famiglia Orsini appartiene a pieno titolo. Nel ciclo, gli orientamenti guelfi e antimperiali dell'Orsini, a più riprese notati nella scelta dei personaggi (Scalabroni 1988, 64), costituiscono certo il tentativo di 'aggiornare' il modello mettendo in risalto i 'grandi' della casata Orsini o dei suoi alleati, come Niccolò III e Bonifacio VIII.

#### *Interventi conservativi e restauri*

1482 ca.: incendio della residenza Orsini (Infessura fine XV secolo [1890], 101) e probabile distruzione del ciclo affrescato.

#### *Documentazione visiva*

Leonardo di Besozzo (?), tempera su pergamena (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio; disegni (1440-1445 ca.), ICG, F.N., ff. 2818-2833; disegno acquarellato, Amsterdam, Rijkmuseum, n. 1959.16; disegni acquarellati, New York, Metropolitan Museum of Art, nn. 58.105 e 1972.118.10; disegno acquarellato, New York, Woodner Collection; disegno acquarellato, Ottawa, National Gallery of Canada; disegno acquarellato, Melbourne, National Gallery of Victoria; disegno acquarellato, Berlino, Kupferstichkabinett; disegni acquarellati (inizio XVI secolo), BNF, lat. 9673; disegno acquarellato, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 2949; disegni, BPH, ms. 118; disegni, BRT, ms. Varia 102, ff. 9-138.

#### *Fonti e descrizioni*

WLS, cod. theol. et phil. 4° 171, ff. 84v-87v; Filarete 1464 ca. [1972], I, 261-263; Rucellai 1457 [2013]; BFSM, cod. 63, ff. 149v-152r; Gelli 1550 [1896], 23; Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997, III-1, 108; Baldinucci 1681-1728 [1974-1975], I, 343.

#### *Bibliografia*

Morbio 1873, 202-208; Brockhaus 1885, 42-63; Schmarsow 1895-1899, IV, 80-81; Colvin 1898, 8-9; Venturi 1899, 345-376; Venturi 1900; Venturi 1902; Schlosser 1902, 327-332; Toesca 1912 [1966], 203-206; Van Marle 1923-1928, IV, 172-174; Fiocco 1935, 395-404; Berenson 1938 [1961], II, 35 n.164C; Salmi 1938, 31-32, 153-154; Pope-Hennessy 1950, 173; Toesca 1952; Saxl-Meier 1953, 279-281; Grassi 1956, 84-86; Vayer 1965, 224-232; Simpson 1966; Laclotte 1967; Degenhart-Schmitt 1968, 573-586, 592, 619-620; Toesca 1970; Mode 1972; Anzelewsky 1973; Mode 1973; Westfall 1974, 88-91; Bean 1975; Bologna 1977, 65; Degenhart-Schmitt 1980, 380-382; Tantillo 1981, 14-22; Bean-Turcic 1982, 284-286; Lombardi 1983, 81; Sotheby's 1984; Donato 1985, 102-103; Pacini 1988, 22-26; Scalabroni 1988; Reynaud 1989; Maddalo 1990, 74-76; Joannides 1993, 208-209, 452-455; Roberts 1993, 207-208; Tomasi Velli 1995; Gagliardo 1996; Ferro 1997; Schewski-Bock 1998; Parlato 2001, 203-206; Gagliardo 2002; Amberger 2003; Delle Foglie 2004; Da Gai 2011, 660-661; Delle Foglie 2011, 78-83; Toscano 2011; Delle Foglie 2015.

Ilaria Molteni



LISTA – Catalogazione sintetica dei dipinti non oggetto di scheda  
(L'informazione bibliografica è limitata all'intervento più recente o al più completo)



1. *Santa Maria in Aracoeli, controfacciata e transetto sinistro – frammenti affrescati*

Non riconducibili a un insieme figurativo, i frammenti del transetto potrebbero aver avuto un legame con la tomba d'Acquasparta (→ 39); dello stesso periodo potrebbe essere il frammentario partito decorativo rosso, bianco e blu in controfacciata (S.R.).  
*Bibl.: Atlante II, 35, c.s.*



2. *Convento di San Clemente, salone – stemmi Caetani*  
Appaiono sulle taponature degli oculi nella parete corta del salone, tracciati a pennello azzurro. Verosimilmente risalgono agli anni di Giacomo Caetani Tommasini, nipote di Bonifacio VIII, cardinale dal 1295 al 1300, che metteva a giorno la decorazione del salone (Romano, in *Corpus V* → 31b) (S.R.).  
*Bibl.: Romano 2004; Monciatti 2005, 87-88.*



3. *San Giovanni decollato, secondo altare a sinistra – Madonna lactans*  
Databile all'inizio del Trecento, non lontana dalle esperienze di Santa Cecilia (→ 12) (V.G.).  
*Bibl.: Romano 1992, 503.*



4. *San Nicola in Carcere, sagrestia, parete sud – volti maschili*

Si conservano un volto maschile di tre quarti e un frammento d'intonaco con l'impronta di due nimbi raggiati, da ricondurre a una serie di figure allineate. Distrutta forse all'epoca di Clemente XIII (1730-1740), il poco che resta di questa decorazione pittorica è certamente da ricondurre a un'epoca posteriore a Niccolò III (1277-1280); la tessitura cromatica di forte plasticità induce a ipotizzare uno scivolamento in avanti, verso gli affreschi con le *Storie della vita di santa Caterina* provenienti da Sant'Agnesa fuori le mura (→ 14) o la *Madonna in trono* al Tempio di Romolo (→ 19), fino a quelli di San Sisto Vecchio (→ 54) (F.R.M.).

*Bibl.: Palombi 2006, 77 nota 73, figg. 19,2, 29,2; Moretti, in Atlante II, 54, c.s.*



5. *San Marcello al Corso, dalla zona del transetto e dell'abside della chiesa inferiore – frammenti affrescati con aureole raggiate, fondi azzurri ed elementi decorativi*

Oltre ai motivi delle aureole, si intravede il frammento di un volto. Apparentemente trecenteschi, i decori sono verosimilmente da legare alla fase costruttiva della zona presbiteriale e dell'abside, svoltasi sotto Clemente V (1305-1314) (D.S.).  
*Bibl.: Episcopo 2003, 115-118; Valentini, in Atlante II, 1, c.s.*



6. *Pinacoteca Vaticana, depositi (da Santa Bonosa) – santo martire*  
Il pannello staccato è ridotto a meno della metà della figura. Probabilmente in origine del primo quarto del Trecento, dato erroneamente come proveniente da San Nicola in Carcere (D.S.).  
*Bibl.: Vollbach 1979, 41.*



7. *San Gregorio al Celio, cappella Salviati, parete sinistra – Madonna col Bambino*

Staccata e di ignota provenienza, fu circondata dagli angeli di Giovan Battista Ricci da Novara in occasione del Giubileo del 1600. Ritenuta immagine miracolosa per aver 'parlato' a Gregorio Magno, la sua *facies* attuale è compatibile con una datazione alla prima metà del Trecento (D.S.).  
*Bibl.: Pedrocchi 1995, 61.*



8. *San Benedetto in Piscinula, abside – Madonna col Bambino*  
Situata al centro dell'abside, presumibilmente ritagliata rispetto all'originale. La pellicola pittorica è quasi ovunque persa, e il volto della Vergine è rifatto. Probabilmente in origine della prima metà del Trecento (D.S.).  
*Bibl.: Gli 2008, 341-342.*



9. *San Saba – Madonna col Bambino tra una santa e san Giovanni Battista, con donatore inginocchiato*

L'affresco, ora staccato e situato negli alloggi conventuali, si trovava originariamente sul muro, oggi esterno, al di sopra della cosiddetta IV navata; di qualità mediocre, molto rovinato, databile alla prima metà del Trecento, segnala che la parete in questione era originariamente parte di un ambiente conventuale, costruito al di sopra della navata (G.B.).  
*Bibl.: Romano 1992, 503.*



10. *Santa Maria in Aracoeli – Madonna col Bambino*

Attualmente in un ambiente del convento, probabilmente isolata nell'attuale muratura. Quasi nulla è rimasto leggibile dopo varie fasi di vistosi rifacimenti: un po' meglio conservata la parte superiore con il drappo. In origine probabilmente della prima metà del Trecento (D.S.).  
*Bibl.: Atlante II, 35, c.s.*



11. *Santa Maria dei Ferrari – Madonna in trono col Bambino tra due santi e donatori (?)*

Scoperto nel 1895 e oggi perduto, questo dipinto si trovava nell'abside di una chiesa identificata come Santa Maria dei Ferrari. Può essere accostata ai dipinti dell'emiciclo absidale di Santa Passera (→ 77) o dei Santi Quattro Coronati (→ 78) e datata alla prima metà del Trecento (G.B.).  
*Bibl.: Bordi 2017.*



12. *San Pietro in Vincoli, antisacrestia – Volto di Cristo*

Il muro è retrostante il monumento di Giulio II. Fortemente lacunoso e ridipinto, si accosta ai pannelli della parete laterale dei Santi Quattro Coronati (→ 78), con cronologia mediotrecentesca (D.S.).  
*Bibl.: Strinati 2003a.*



13. *Santa Prassede – Madonna col Bambino*  
Il pannello è oggi incorniciato in una cornice marmorea, ovviamente più tarda. I caratteri stilistici suggeriscono una datazione attorno alla metà

del Trecento (G.B.).

*Bibl.: Atlante I → 28, 297, 302.*



14. *Santi Vincenzo e Anastasio a Trevi – Madonna col Bambino*

Molto rovinata e ridipinta. Probabilmente in origine della seconda metà del Trecento

(D.S.).

*Bibl.: Romano 1992, 277-278, 297-299.*



15. *Madonna dei Monti – Crocifissione tra i due Giovanni*

Il piccolo affresco è staccato e murato in un'edicola del transetto destro. Molto danneggiata, forse vicina a quella di Santa Maria No-

va, (→ 83), è situabile al terzo quarto del Trecento (D.S.).

*Bibl.: Cirulli 2011, 825-826.*



16. *Palazzo della Sapienza (da San Salvatore in Thermis) – figura d'angelo e San Giuliano*  
La frammentaria e quasi illeggibile figura d'angelo proviene dalla cappella sinistra,

ed era forse ancora trecentesca; il San Giuliano esula invece verosimilmente dai termini cronologici di questo volume (D.S.).

*Bibl.: San Salvatore in Thermis 2012, 80-81.*



17. *Edicola nelle Mura aureliane – Madonna col Bambino*

Forse trecentesco, l'affresco è ormai quasi del tutto svanito (D.S.).

*Bibl.: Cambedda, in Cardilli 1990, 84.*



18. *Ministero della Giustizia, 'case di San Paolo alla Regola', 'Cappella di San Paolo' – San Giacomo*

Oltre ad alcuni frammenti di un fregio, il cui soggetto appare ormai indecifrabile, e presumibilmente più tar-

do, si conserva una figura di santo stante, estremamente rovinata, ma verosimilmente trecentesca (W.A.).

*Bibl.: Angelelli 2014, 437.*



19. *San Pietro in Carcer (oggi San Giuseppe dei falegnami) – la decorazione pittorica del Carcer-Tullianum*

Sulle pareti sud e est del Carcer, ci sono resti pittorici su più di uno strato.

Appaiono forse primo trecenteschi gli avanzi di una *Madonna della Misericordia* (si sono salvati una serie di piccoli volti dei fedeli raccolti sotto il manto) e sparsi frammenti dell'aggiornamento trecentesco del pannello attiguo, originariamente di XI secolo, rappresentante Pietro e Paolo in trono, incoronati da due angeli, con al centro una sorta di città turrata. Sull'altra parete, un Cristo molto restaurato che abbraccia un san Pietro, probabilmente tardo trecentesco (G.B.).

*Bibl.: Atlante II, 33, c.s.*



20. *Santa Maria del Pianto, altar maggiore – Madonna lactans*  
Proveniente forse da un'edicola del portico d'Ottavia, è stata trasferita in-

torno al 1546 nella chiesa di San Salvatore in Cacaberis, poi nel 1612 nella chiesa attuale (Panciroli 1625, 746). Tre o quattrocentesca, è stata recentemente fortemente ridipinta (V.G.).

*Bibl.: Romano 1992, 503; Serra 2012.*



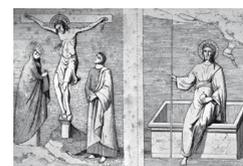
21. *Muri di cinta degli Ospedali britannico e dell'Angelo – frammenti affrescati*

Il frammento con una testa, probabilmente di Angelo, in una nicchia del muro di cinta dell'O-

spedale britannico su via di San Stefano Rotondo e la testa di Arcangelo (?) con cornici cosmatesche, sul portico dell'Ospedale dell'Angelo, sono quasi ingiudicabili. La recente datazione del

portico alla fine del Trecento (Gandolfo c.s.) obbliga a datare il secondo frammento successivamente a questa data (W.A.).

*Bibl.: Angelelli c.s.*



22. *Ospedale del Salvatore, cappella – affreschi perduti*

Gli affreschi – Crocifissione,

Compianto e Resurrezione – noti da una descrizione di Adinolfi (1857, 82) e dall'incisione di Rohault de Fleury (1877, I, 302; Id. 1877, II, pl. LXIV) possono forse essere avvicinati al superstito pannello all'interno dell'Ospedale (→ 104) e al frammento ancora esistente nel portico (→ lista 21) (W.A.).

*Bibl.: Angelelli c.s.*



23. *Santi Cosma e Damiano, cappella del Crocifisso – Volto Santo di Lucca*

Staccato dalla chiesa inferiore nel 1637, fu allora fortemente ridipinto. Il Franciotti (1613) vedeva

un «menestrello» nella piccola figura inginocchiata in basso a sinistra, oggi quasi del tutto scomparsa. Il dipinto originario si accosta ai pannelli di Sant'Agnese (→ 105) e della Casina del Bessarione (→ 109), attorno al 1400 (G.B.).

*Bibl.: Martinelli 2011-2012, 263-266 n. 9; Atlante II, 27-28, c.s.*



24. *San Silvestro in Capite, sopra la porta dell'Ufficio del parroco – Madonna*

Questa Madonna, del tipo

dell'*advocata*, è databile al primo quarto del XV secolo, vicino al gruppo che mostra affinità con Taddeo di Bartolo (→ 99) (S.R.).

*Bibl.: Kane 2005.*



25. *San Giacomo in Augusta – Madonna*

Lo strato pittorico è talmente compromesso dalle ridipinture da rendere quasi impossibile il giudizio. È probabile che la cronologia si attesti al primo Quattrocento,

accanto al gruppo affine a Taddeo di Bartolo (S.R.).

*Bibl.: Romano 1992, 503; Roma 2012, 244-245.*



26. *Scala Santa, Cappella del Sacramento – Madonna col Bambino*

Oggi non più rintracciabile, è stata pubblicata da Lauer (1911, 321-322) che la datava al quindicesimo secolo; la cronologia può ovviamente essere ristretta all'inizio del secolo (V.G.).

*Bibl.: Bertini Calosso 1920, 207, fig. 38; Romano 1992, 503.*



27. *Santa Maria in Trastevere, parete destra – Madonna col Bambino*

Poco giudicabile perché fortemente ridipinta e dorata, era probabilmente una più ampia raffigurazione di Madonna assisa in un trono di cui sopravvive parte del dossale con decorazioni floreali in finto marmo. La parte più leggibile è il volto del Bambino. Accostabile ai pannelli del convento di Sant'Agnese fuori le mura (→ 105) e alla *Vergine e santi* della Madonna dei Monti (→ 97), nel corso del primo quarto del Quattrocento (D.S.).

*Bibl.: Romano 1992, 404-408.*



28. *San Clemente, sacrestia – Madonna col Bambino*

Rovinata e probabilmente ridisegnata a tratti brunorossastri, con la

raggiatura del fondo presumibilmente del tutto rifatta o inventata. Non lontana dall'altra *Vergine in trono* dell'Ospedale dell'Angelo (→ 104) e dal frammento di Santa Maria in Trastevere (→ lista 27), sconfinava forse già nel secondo quarto del Quattrocento (D.S.).

*Bibl.: Atlante I → 14, 170, 175.*



29. *San Lorenzo in Damaso, chiesa inferiore – Quattro pannelli con figure di santi*

I pannelli affrescati si trovano sul lato meridionale del pilastro fra navata centrale e navata meridionale. Le figure sono tutte acefale, e prive anche della parte inferiore della figura.

*Bibl.: Simeoni 2012, 344.*

Nell'ordine di stesura degli intonaci, abbiamo per primo un San Michele Arcangelo acefalo; poi un santo vescovo; un sant'Antonio abate; e infine un san Francesco che si indica la ferita al fianco, ai suoi piedi una piccola donatrice inginocchiata, secondo Toscano (2009, 180) una monaca o una 'bizzoca'. La cronologia dei quattro pannelli si scandisce presumibilmente tra fine Trecento e prima metà del Quattrocento (G.B.).

*Bibl.: Toscano 2009; Roma 2012, 274.*



30. *Roma, Museo di Roma, inv. MR 1705 (da Santa Caterina ad statuum) – Vergine in adorazione del Bambino con i*

*santi Anna e Gioacchino (?)*. Proveniente dalla chiesa di Santa Caterina *ad statuum* (demolita tra 1657 e 1667), forse della prima metà del Quattrocento (D.S.).

*Bibl.: Spina 2016, 81-82 cat. 29.*



31. *San Giovanni in Laterano, cappellina a fianco della Sagrestia dei canonici, altare di Sant'Anna – Sant'Anna Metterza*

Il dipinto, estremamente rovinato e ridipinto, certo a più riprese, risale

probabilmente al primo Quattrocento (V.G.).



32. *Biblioteca Angelica (dal convento Sant'Agostino in Campo Marzio) – Madonna col Bambino*

Oggi inquadrata da una cornice dorata barocca, è

situabile nel corso del secondo quarto del XV secolo (D.S.).

*Bibl.: Celani 1911, 11-12; Panetta-Ceccarelli 2009, 57-58.*



33. *Santa Maria in Via, controfacciata a sinistra – Madonna col Bambino*

Forse in origine quattrocentesca e oggi quasi ingiudicabile (D.S.).

*Bibl.: Marcotulli-*

*Simeoni 2012, 344.*

Opere conosciute (Romano 1992, 503) ma non rintracciabili o impossibili da vedere:

- *Madonna col Bambino* – Santa Marta, Collegio Romano
- *Madonna col Bambino* – Trinità dei Pellegrini

Opere presumibilmente oltre i limiti cronologici del volume:

- *Madonna delle Grazie* – Santa Maria in Cosmedin, cappella De Rossi.
- *Madonna col Bambino* – Santa Maria della Scala, altare del transetto sinistro.
- *Madonna col Bambino* – Santa Maria del Popolo, sagrestia.
- *Madonna col Bambino* – San Patrizio, abside destra.
- *Madonna di Loreto* – San Pellegrino in Naumachia.
- Frammenti affrescati con pescatore e cavallo – case di San Paolino alla Regola.
- *Madonna col Bambino* – Santa Maria in Trivio.
- *Madonna col Bambino* – Santa Maria in Vallicella, sotto la Madonna di Rubens.



## ABBREVIAZIONI

La bibliografia delle schede e delle note dei saggi è data in maniera abbreviata.

Nella citazione la data dell'edizione originale può essere seguita, entro parentesi quadre, da quella dell'edizione da cui proviene la pagina citata.

c.s. in corso di stampa
s.a. senza autore
s.d. senza data, con l'anno deducibile tra parentesi
s.l. senza luogo di edizione

AA	Archivio Altieri, Roma	BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
AA.BB.AA	Antichità e Belle Arti (→ ACS)	BCAF	Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara
ACB	Archivio Cenci Bolognetti, Roma	BCR	Biblioteca Casanatense, Roma
ACGU	Archivio del Pontificio Collegio Germanico-Ungarico, Roma	BEU	Biblioteca Universitaria Estense, Modena
ACL	Archivio Capitolare Lateranense, Città del Vaticano	BFSM	Biblioteca della Fraternità di Santa Maria, Arezzo
ACMM	Archivio Capitolare di Santa Maria Maggiore, Città del Vaticano	BIASA	Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma

ACS	Archivio Centrale dello Stato, Roma	BML	Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze
ACSP	Archivio Capitolare di San Pietro, Città del Vaticano	BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma
ADP	Archivio Doria Pamphilj, Roma	BNF	Bibliothèque Nationale de France, Paris
AFC	Archivio Fotografico Comunale, Roma	BNN	Biblioteca Nazionale, Napoli
AFMV	Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano	BPH	Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam
AFR	Archivio di San Francesco a Ripa, Roma	BRT	Biblioteca Reale, Torino
AFSP	Archivio della Fabbrica di San Pietro, Città del Vaticano	BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
AGA	Archivio Generale Agostiniano, Roma	BVR	Biblioteca Vallicelliana, Roma
AGOP	Archivum Generale Ordinis Praedicatorum, Roma	CRMVE	Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele (→ ACS)
ALRP	Archivio dei Laboratori di Restauro (→ MV)	GCS	Gabinetto Comunale delle Stampe, Roma
ANL	Accademia Nazionale dei Lincei, Roma	GFN	Gabinetto Fotografico Nazionale (→ ICCD)
ARRPPS	Archivio dei Reverendi Padri Serviti, Santa Maria in Via, Roma	ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma
ASC	Archivio Storico Capitolino, Roma	ICG	Istituto Centrale per la Grafica, Roma
ASM&M	Archivio Storico di Santa Maria sopra Minerva, Roma	ICR	Istituto Centrale per il Restauro, Roma
ASMV	Archivio Storico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano	ING	Istituto Nazionale della Grafica, Roma (= ICG)
ASP	Archivio dell'Abbazia di San Paolo fuori le mura, Città del Vaticano	ISCR	Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Roma (= ICR)
ASR	Archivio di Stato di Roma, Roma	LBL	British Library, London
ASV	Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano	LBM	British Museum, London
BAM	Biblioteca Ambrosiana, Milano	MCLP	Ministero del Commercio, Industria, Agricoltura, Belle Arti e Lavori Pubblici (→ ASR)
BAR	Biblioteca Angelica, Roma	MET	Metropolitan Museum, New York
BASMG	Basilica Apostolica di Santa Maria Maggiore (→ AFMV)	MR	Museo di Roma, Roma
		MV	Musei Vaticani, Città del Vaticano
		PCM	Presidenza del Consiglio dei Ministri (→ ACS)
		PSAE	Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico, Roma
		SBAS	Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Roma, Roma
		SBB	Staatsbibliothek, Bamberg
		SUB	Staats und Universitäts-Bibliothek, Hamburg
		WLS	Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
		WRL	Royal Library, Windsor

AASS	<i>Acta Sanctorum</i>
CBCR	<i>Corpus Basilicarum Christianarum Romae</i>
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
ICUR	<i>Inscriptiones Christianae Urbis Romae</i>
LCI	<i>Lexicon der christlichen Ikonographie</i>
LP	<i>Liber Pontificalis</i>
MGH AA	<i>Monumenta Germaniae Historica. Auctores antiquissimi</i>
MGH SS	<i>Monumenta Germaniae Historica. Scriptores</i>
PG	<i>Patrologiae, series Graeca</i>
PL	<i>Patrologiae, series Latina</i>
RIS	<i>Rerum Italicarum Scriptores</i>

## BIBLIOGRAFIA


MANOSCRITTI, CODICI E FONTI INEDITE	Anonimo (1591-1610 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>ms. 603</li></ul> Anonimo (1491-1500)	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
ACGU – ARCHIVIO DEL PONTIFICIO COLLEGIO GERMANICO - UNGARICO, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>SAB, IV 1 b</li></ul> Santi Pesarini, trascrizione del <i>Theatrum Urbis Romae</i> di Pompeo Ugonio (1906)	BAV – BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP-Archivio Capitolare di San Pietro, A. 64 ter <i>Album</i> (1635 ca.)</li> <li>ACSP, C. 129</li></ul> ‘Codice di san Giorgio’ (1330 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, G. 3</li></ul> Jacopo Stefaneschi, <i>De centesimo seu iubileo anno</i> <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, G. 5</li></ul> Tiberio Alfarano, <i>De aliquibus antiquitatibus Basil. S. Petri, ex scripturis, antiquis traditionibus, et aliis monumentis de proutibus</i> (ante 1579) <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, G. 13</li></ul> Giacomo Grimaldi, <i>Instrumenta autentica translationum Sanctorum corporum et Sacrarum Reliquiarum E veteri in novum Templum Sancti Petri, cum multis memorijs, Epitaphijs, Inscriptionibus, Delineatione partis Basilicae demolitae, Iconicis Historijs Sacrae Confessionis Ab eodem Summo Pontifice magnificentissime exornata, anno domini MDCXVIII</i> (1619) <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, H. 56</li></ul> <i>Liber Anniversariorum</i> (1361-1362 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, H. 57</li></ul> <i>Liber Anniversariorum</i> (1361-1362 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, H. 89</li></ul> Onofrio Panvinio, <i>Le sette Chiese principali di Roma</i> , tradotte da Marco Antonio Lanfranchi (1557) <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, Inventario 2 (1454-1455)</li> <li>ACSP, Inventario 5 (1466)</li> <li>ACSP, Inventario 18 (1603-1616)</li></ul> <ul style="list-style-type: none"><li>ACSP, Madonne coronate, I (1634-1648)</li> <li>ACSP, Madonne coronate, XXVII</li></ul> Raffaele Sindone, <i>Eleuco istorico, e cronologico delle miracolose Imagini di Maria Vergine coronate con Corone d'oro</i> (1756) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 1487 (XV secolo)</li> <li>Barb. lat. 1993</li></ul> Pompeo Ugonio, <i>Theatrum Urbis Romae</i> (1580 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 1994</li></ul> Pompeo Ugonio, <i>Theatrum Urbis Romae</i> (1580 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 2109</li> <li>Barb. lat. 2160</li></ul> Pompeo Ugonio, <i>De divisione regionum urbis</i> (1580 ca.) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 2733</li></ul> Giacomo Grimaldi, <i>Instrumenta autentica translationum Sanctorum corporum et Sacrarum Reliquiarum E veteri in novum Templum Sancti Petri, cum multis memorijs, Epitaphijs, Inscriptionibus, Delineatione partis Basilicae demolitae, Iconicis Historijs Sacrae Confessionis Ab eodem Summo Pontifice magnificentissime exornata, anno domini MDCXVIII</i> (1619) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 2984</li></ul> Michele Lonigo, <i>Catalogo di tutte le chiese antiche e moderne, che sono state altre volte, e sono hora in Roma e di tutti i monasteri antichi della medesima città</i> (1627) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 3084</li></ul> Joseph Marie Suarès [Suaresius], <i>Notitia musivo espressa opere Navicula in Basilica Sancti Petri</i> (1675) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 4402</li></ul> Antonio Eclissi, <i>Copia dell'antiche Pitture, che sono nel Portico di SS. Vincenzo e Anastasio all'acque Salvie</i> , 1630 (1630) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 4403</li></ul> Antonio Eclissi, <i>Pitture della basilica di S. Lorenzo nel Campo Verano fedelmente copiate da Antonio Eclissi l'anno 1639</i> (1639) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 4404</li></ul> Antonio Eclissi, <i>Mosaichi et pitture della Basilica di Santa Maria in Trastevere copiate fedelmente da Antonio Eclissi l'anno 1640</i> (1640) <ul style="list-style-type: none"><li>Barb. lat. 4408</li></ul> Simone Lagi-Marco Tullio Montagna, <i>Pitture che stanno fuori</i>	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
ACL - ARCHIVIO CAPITOLARE LATERANENSE, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>ms. FF XXIII.12</li></ul> <i>Relazione dello stato nel quale si trovava la Basilica Lateranense, quando Papa Innocenzo X s'accinse a rinnovarla dalla porta maggiore verso oriente sino alla nave traversa di Clemente VIII</i> (1660 ca.)	ACMM – ARCHIVIO CAPITOLARE DI SANTA MARIA MAGGIORE <ul style="list-style-type: none"><li>Cod. C. III, vol. IV</li></ul> Giuseppe Bianchini, <i>Historiae Basilicae Liberianae S. Mariae Maioris</i> (1754)	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
AFR – ARCHIVIO DI SAN FRANCESCO A RIPA <ul style="list-style-type: none"><li>ms. 12</li></ul> Ludovico da Modena (1637-1722), <i>Cronaca della Riforma dal 1519 al 1722. Fondazione dei conventi</i>	AGA – ARCHIVIO GENERALE AGOSTINIANO, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>Fondo Congregazioni di Lombardia, ms. del 1777</li></ul> Tommaso Verani, <i>Indice dell'Archivio della Procureria Generale dei Padri Agostiniani della Congregazione di Lombardia nel convento di S. Maria del Popolo a Roma</i> (1777)	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
AGOP - ARCHIVUM GENERALE ORDINIS PRAEDICATORUM, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>XIV, Liber C, parte I</li></ul> Ambrogio Brandi, <i>Cronica Breve della Chiesa e Convento della Minerva</i> (ante 1645, con note del 1706)	ARCHIVIO FRANCESCANO DI OGNISANTI, FIRENZE <ul style="list-style-type: none"><li>F 16</li></ul> Mariano da Firenze, <i>Tractatus de origine, nobilitate et de excellentia Tusciae</i> (1517)	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
ARCHIVIO DEL MONASTERO DI SANTA MARIA DEL ROSARIO, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>Domenica Salomonìa, <i>Memorie del Monastero di SS. Domenico e Sisto e Erario delle Sacre Gioie, che si conservano nel monastero dei Santi Domenico e Sisto in Monte Magnanapoli</i>, 4 voll., (1654 ca.)</li></ul>	ARRPPS – ARCHIVIO DEI REVERENDI PADRI SERVITI, SANTA MARIA IN VIA, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li><i>Cronaca del convento</i> (settembre 1956)</li></ul>	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
ASM&M – ARCHIVIO STORICO DI SANTA MARIA SOPRA MINERVA, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>Fondo Manoscritti miscelanei, ms. III328, 2 voll.</li></ul> Giacomo Reginaldo Quadri, <i>Campione ò sia generale descrizione di tutte le scritture spettanti al Venerabile Convento di S.a Maria dell' Annunziata, ò sopra Minerva di Roma</i> (1758)	ASV – ARCHIVIO SEGRETO VATICANO <ul style="list-style-type: none"><li>Palazzo Apostolico, Titoli, b. 268.</li></ul> Testo manoscritto anonimo (1879 ca.)	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
BAM – BIBLIOTECA AMBROSIANA, MILANO <ul style="list-style-type: none"><li>A 178 inf.</li></ul> Giacomo Grimaldi, Raccolta senza titolo (1617) <ul style="list-style-type: none"><li>F 214 inf. 10</li></ul> Raccolta di disegni <ul style="list-style-type: none"><li>F 221 inf. 1-4</li></ul> Raccolta senza titolo con copie dei disegni del Vat. lat. 5407 (XVII secolo) <ul style="list-style-type: none"><li>F 227 inf.</li></ul> Giacomo Grimaldi, <i>Instrumenta autentica translationum</i> (1619 ca.)	BAM – BIBLIOTECA AMBROSIANA, MILANO <ul style="list-style-type: none"><li>A 178 inf.</li></ul> Giacomo Grimaldi, Raccolta senza titolo (1617) <ul style="list-style-type: none"><li>F 214 inf. 10</li></ul> Raccolta di disegni <ul style="list-style-type: none"><li>F 221 inf. 1-4</li></ul> Raccolta senza titolo con copie dei disegni del Vat. lat. 5407 (XVII secolo) <ul style="list-style-type: none"><li>F 227 inf.</li></ul> Giacomo Grimaldi, <i>Instrumenta autentica translationum</i> (1619 ca.)	<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)
BAR – BIBLIOTECA ANGELICA, ROMA <ul style="list-style-type: none"><li>Ang. lat. 1729</li></ul>		<i>dell'ospedale di S. Giovanni in Laterano. Pitture in S. Giacomo al Coliseo. Pitture della chiesa di S. Urbano alla Caffarella</i> (1635 ca.)

- Vat. lat. 8039, parte B.1
*Note della chiesa di San Iacomo al Colosseo* (XVIII secolo)

- Vat. lat. 8252, parte I
Francesco Gualdi, appunti per il trattato *Delle memorie sepolcrali* (1640 ca.)

- Vat. lat. 8254, parte I, parte II
Francesco Gualdi, appunti per il trattato *Delle memorie sepolcrali* (1652-1657)

- Vat. lat. 9023
ff. 212-215: *Relazione stesa il 13 maggio 1715, al tempo dei consistenti lavori promossi nell'edificio da papa Clemente XI Albani*

ff. 122r-153r: Pietro Paolo Ginanni, *Dissertazione sopra la fabbrica, fondazione, e ristoramenti della Basilica di S. Paolo Del Musaico d'Onorio III nella basilica di S. Paolo nella Via Ostiense* (1740-1758)

- Vat. lat. 9140
Joseph Marie Suarès [Suaresius], *Schedae epigraphicae, idest inscriptiones antiquae pleraeque ad ipso, nonnullae ab amicis exscriptae* (XVII secolo)

- Vat. lat. 9141
Joseph Marie Suarès [Suaresius], *Schedae epigraphicae, idest inscriptiones antiquae pleraeque ad ipso, nonnullae ab amicis exscriptae* (XVII secolo)

- Vat. lat. 9162
Francesco Cancellieri (inizio del XIX secolo)

- Vat. lat. 9167
Francesco Cancellieri, *Roma sacra ossia descrizione di tutte le chiese di Roma* (inizio del XIX secolo)

- Vat. lat. 9841
Jean Baptiste louis Séroux d'Agincourt, *Disegni e appunti* (1780-1790) per Séroux d'Agincourt 1823

- Vat. lat. 9843
Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, *Disegni e appunti* (1780-1790) per Séroux d'Agincourt 1823

- Vat. lat. 9847
Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, *Disegni e appunti* (1780-1790) per Séroux d'Agincourt 1823

- Vat. lat. 9848
Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, *Apparatus ad historiam picturae quo in tabulis editis minus usus auctor est* (1792)

- Vat. lat. 10545
Claude Menestriert, *De antiquitatibus urbis Romae adnotationes autographae* (1630 ca.)

- Vat. lat. 10553
Henry Stevenson, *Schedae ad picturas ecclesiarum pertinentes* (fine del XIX secolo)

- Vat. lat. 10577
Henry Stevenson, *Schedae ad picturas ecclesiarum pertinentes* (fine del XIX secolo)

- Vat. lat. 10582
Henry Stevenson, *Schedae ad picturas ecclesiarum pertinentes* (fine del XIX secolo)

- Vat. lat. 11869-11895
Giovanni Antonio Bruzio, *Theatrum Romanae Urbis sive Romanorum sacrae aedes* (1655-1675 ca.)

- Vat. lat. 11892
Giovanni Antonio Bruzio, *Pantbeon Illustratum* (1670-1685 ca.)

- Vat. lat. 11905
Benedetto Mellini, *Dell'antichità di Roma* (ante 1667)

- Vat. lat. 11911
Francesco Del Sodo, *Compendio delle Chiese con le loro Fondazione Consecrazione e Titoli de Cardinali Delle Parochie con il Battesimo e senza dell'Hospitali Reliquie et Indulgentie e di tutti li Luoghi Pii di Roma* (1575)

- Vat. lat. 13127
Santi Pesarini, *Appunti, copie, estratti e schede riguardanti in massima parte le chiese di Roma* (fine XIX- inizio XX secolo)

- Vat. lat. 14064
Copia del 1595 di un documento redatto nel 1336

- Vat. lat. 15308, nn. 1-10
Ferdinand Boudard, dieci disegni a inchiostro eseguiti per Carlo Fea (1817)

BCAF – BIBLIOTECA COMUNALE ARIOSTEA, FERRARA
- cl. I, 161
Pompeo Ugonio, *Theatrum Urbis Romae* (1594)

BCR – BIBLIOTECA CASANATESE, ROMA
- ms. 2178
(1424)

- ms. 4168, inv. 27/2
(secondo-terzo decennio del XVII secolo)

BEU – BIBLIOTECA UNIVERSITARIA ESTENSE, MODENA
- gamma.y.5.4
Vincenzo Tranquilli, *Blasone perugino* (XVI secolo)

- Lat. 461
*Liber de temporibus et aetatibus* (1285)

BFSM – BIBLIOTECA DELLA FFRATERNITÀ DI S. MARIA, AREZZO
- cod. 63
(inizio XVI secolo)

BIBLIOTECA GIOVARDIANA, VEROLI
- Archivio Campanari, ms. 129

BML – BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA, FIRENZE
- Cat. Sala Studio 6
*Codex Amiatinus* (fine VII-inizio VIII secolo)

BNF – BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FFRANCE, PARIS
- Fr. 6465
Jean Fouquet, *Les Grandes Chroniques de France* (1460 ca.)

- Lat. 5690
Dictys Cretensis, *De bello Trojano libri sex*; Florus, *Historiam Romanorum epitome*; Titus Livius, *Historiarum decades prima, tertia et quarta* (inizio XIV secolo)

- Lat. 5931
Jacopo Stefaneschi, scritti (1336-1340)

- Lat. 9673
*Cronaca di Parigi* (inizio XVI secolo)

BNN – BIBLIOTECA NAZIONALE, NAPOLI
- ms. Brancacciano, I F1
Martius Milesius Sarazanius (Marzio Milesi), *Commentarius de basilica S. Agnesis, Gallicani et Constantiae in via Nomentana* (1600 ca.)

BPH – BIBLIOTECA PHILOSOPHICA HERMETICA, AMSTERDAM
- ms. 118
*Cronaca Sotheby*

BRT – BIBLIOTECA REALE, TORINO
- ms. Varia 102
*Cronaca di Torino*

BSB – BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, MUNCHEN
- Clm 4453
*Evangelario di Ottone III* (fine X secolo)

BVR – BIBLIOTECA VALLICELLIANA, ROMA
- G16
Giovanni Severano, *Roma sacra* (1632-1640)

- G28
Antonio Bosio-Giovanni Severano, *Antiquae Inscriptiones Ecclesiarum Romanae Urbis Collectae* (1591-1610 ca.)

- G33
Francesco Del Sodo, *Compendio delle Cbiese con le loro fondazioni, consecrationi e titoli di Cardinali, delle parochie con il Battesimo, o senza delli Hospetali, reliquie, e Indulgentie di Tutti li luogbi pij di Roma* (1575)

- T9, vol. 28
*Inventario Bianchini della Collezione Dal Pozzo* (1740-1746)

- T75, parte 2
Giuseppe Bianchini, *Memorie spettanti alla Bas. Liberiana e descrizione della medesima*, II (1747 ca.)

- T86, parte 1, parte 6
Giuseppe Bianchini, *Monumenti per la storia della Basilica Liberiana* (1747 ca.)

COLLEZIONE CRESPI MORBIO, MILANO
- Leonardo di Besozzo (?), *Cronaca Crespi* (dopo 1433)

FONDAZIONE GIORGIO CINI, VENEZIA
- ms. 954
Giuliano Dati, *Vita di tutti i pontefici* (1505 ca.)

ICG – ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA, ROMA
- Fondo Nazionale (F.N.)
*Libro di Giusto* (1440-1445 ca.)

K.U. LEUVEN, MAURITS SABBE LIBRARY, LEUVEN
- ms. 1
*Bibbia d'Angiò* (1340 ca.)

LBL – BRITISH LIBRARY, LONDON
- ms. Harley 471
- ms. Royal 6 E IX
*Carmina Regia* (1335-1340 ca.)

LBM – BRITISH MUSEUM, LONDON
- ms. 14801
*Necrologio di Santa Maria in Trastevere* (XIV secolo)

PIERPONT MORGAN LIBRARY, NEW YORK
- ms. M 805
Maître de Sainte Benoitte d'Origny, *Lancelot du Lac* (1310-1320)

SBB – STAATSBIBLIOTHEK, BAMBERG
- Bibl. 140
*Apocalisse di Bamberga* (inizio XI secolo)

- Class. 79
Flavius Josephus, *De bello ludaico* (fine X secolo)

SUB – STAATS UND UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK, HAMBURG
- Cod. 151 *in scrin.*

WLS – WURTTENBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK, STUTTGART
- ms. Theol. et Phil. Q 4° 171
(1460 ca.)

FONTI EDITE E LETTERATURA ANTERIORE AL 1800

AASS
*Acta Sanctorum*, Antwerpen-Bruxelles 1643-1794

Abbenda 1793
Romualdo Abbenda, *Storiche notizie dell'antichissima miracolosa immagine di Maria SS. della misericordia nella chiesa di S. Benedetto in Piscinula*, Roma 1793

*Acta Henrici VII* [1877]
*Acta Henrici VII, Romanorum imperatoris et monumenta quaedam alia suorum temporum historiam illustrantia*, a cura di Francesco Bonaini, Florentiae 1877

Adae de Usk 1402 ca. [1904]
Adae de Usk, *Chronicon*, edited with a translation and notes by Sir Edward Maunde Thompson, London 1904

Aicher 1673
Otto Aicher, *Theatrum Funebre, exhibens per varias scenas epitaphia nova, antiqua, seria, iocosa*, I, Salisburgi 1673

Alberici 1599
Giacomo Alberici, *Historiarum sanctissimae, et gloriosissimae virginis Deiparae de Populo Almae Urbis Compendium*, Roma 1599

Alberti 1435 ca. [2006]
Leon Battista Alberti, *De Pictura*, a cura di Rocco Sinisgalli, Roma 2006

Albertini 1510 [1886]
Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus urbis Romae*, ed. A. Schmarsow, Heilbronn 1886

Alemanni 1625 [1756]
Nicolò Alemanni, *De Lateranensibus parietinis dissertatio historica Nicolai Alemanni additis quae ad idem argumentum spectantia scripserunt*, Romae 1756

Alfarano 1582 [1914]
Tiberio Alfarano, *Tiberii Alparani de basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, pubblicato per la prima volta con introduzione e note dal dott. Michele Cerrati (Studi e testi 26), Roma 1914

Alveri 1664
Gasparo Alveri, *Della Roma in ogni stato*, 2 voll., Roma 1664

Amayden metà XVII secolo [1910]
Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane*, con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini, 2 voll., Roma 1910

*Annalium Ordinis Praedicatorum* 1756
*Annalium Ordinis Praedicatorum*, a cura di a cura di Vincenzo Maria Ferretti, Romae 1756

*Anonimo Magliabechiano* 1540 ca. [1968]
*L'Anonimo Magliabechiano*, a cura di Annamaria Ficarra, Napoli 1968

Anonimo Romano 1357 ca. [1979]
Anonimo Romano, *Cronica*, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Roma 1979

Anonimo Romano 1357 ca. [1991]
Anonimo Romano, *Cronica*, a cura di Ettore Mazzali, Milano 1991

Antonio Billi inizio XVI secolo [1991]
*Il libro di Antonio Billi*, a cura di Fabio Benedettucci, Roma 1991

Antonio di Pietro dello Schiavo 1404-1417 [1917]
Antonio di Pietro dello Schiavo, «Diario Romano dal 19 ottobre 1404 al 25 settembre 1417», in *RIS*, XXIV-5, a cura di Francesco Isoldi, Bologna 1917

Baglione 1639
Giovanni Baglione, *Nove chiese di Roma*, Roma 1639

Baglione 1639 [1990]
Giovanni Baglione, *Le nove chiese di Roma*, a cura e con introd. di Liliana Barroero, note al testo di Monica Maggiorani e Cinzia Pujja, Roma 1990

Baglione 1642 [1995]
Giovanni Baglione, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architeti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, edizione a cura di Jacob Hess e Herwarth Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano 1995

Baldinucci 1681-1728 [1974-1975]
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, ristampa anastatica dell’edizione del 1845-1847 (a cura di Ferdinando Ranalli), con nota critica e supplementi per cura di Paola Barocchi, 7 voll., Firenze 1974-1975

Baluzius 1693 [1916-1928]
Stephanus Baluzius, *Vitae Paparum Avenionensium*, a cura di Guillaume Mollat, 4 voll., Paris 1916-1928

Barbault 1761
Jean Barbault, *Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou Recueil des plus beaux morceaux de l’antiquité romaine qui existent encore*, Roma 1761

Barbault 1763
Jean Barbault, *Les plus beaux edifices de Rome moderne, ou Recueil des plus belles vues des principales églises, places, palais, fontaines, etc. qui sont dans Rome*, Roma 1763

Bartolomeo da Trento 1244 ca. [2001]
Bartolomeo da Trento, *Liber Epilogorum in Gesta Sanctorum*, edizione critica a cura di Emore Paoli, Firenze 2001

Baudoin de Rosières-aux-Salines 1431 ca. [1906]
Paul Meyer, «L’Instruction de la vie mortelle par Jean Baudoin de Rosières-aux-Salines», in *Romania*, XXXV (1906), 531-554

Beffa Negrini 1606
Antonio Beffa Negrini, *Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona*, Mantova 1606

Biondo 1444-1446 [1940-1953]
Flavio Biondo, «*Roma instaurata*», in *Valentini-Zucchetti* 1940-1953, IV, 247-323

Bombelli 1792
Pietro Bombelli, *Raccolta delle immagini della B.ma Vergine ornate della corona d’oro del R.mo Capitolo di San Pietro con una breve ed esatta notizia di ciascuna immagine*, 4 voll., Roma 1792

Bonanni 1696 [1715]
Francesco Bonanni, *Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia, chronologica eiusdem fabricae narratone, ac multiplici eruditione explicata*, Roma 1715

Borgia 1723
Alessandro Borgia, *Istoria della chiesa, e città di Velletri descritta in quattro libri*, Nocera 1723

Bosio 1600
Antonio Bosio, *Historia passionis b. Caeciliae virginis, Valeriani, Tiburtii, et Maximi martyrum*, Romae 1600

Bosio 1617
Giacomo Bosio, *Crux triumphans et gloriosa*, Antverpiae 1617

Bottari 1737
Giovanni Gaetano Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma pubblicate già dagli autori della Roma sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni per ordine di N.S. Clemente XII felicemente regnate*, Roma 1737

Boverio 1643
Zaccaria Boverio, *Annali dell’Ordine de’ Frati minori Cappuccini*, traduzione italiana Benedetto Sanbenedetti, 1-2, Venezia 1643

Bracciolini 1432 ca. [1832]
Poggio Bracciolini, *Epistulae*, Florentiae 1832

Brewyn 1470 ca. [1933]
William Brewyn, *A XVtb century guide-book to the principal churches of Rome*, translated from the latin with introduction and notes by C. Eveleigh Woodruff, London 1933

*Bullarium Casinense* 1670
*Bullarium Casinense, seu Constitutiones summorum pontificum, imperatorum, regum, principum & decreta sacrarum congregationum pro congregatione Casinensi, caeterisque regularibus cum eadem directè, vel indirectè participantibus*, a cura di Cornelio Margarini, II, Todi 1670

Burke 1762
Thomas Burke, *Hibernia Dominicana sive historia provinciae hiberniae ordinis praedicatorum*, Coloniae Agrippinae 1762

Cancellieri 1784
Francesco Cancellieri, *Sagrestia Vaticana*, Roma 1784

Cancellieri 1786
Francesco Cancellieri, *De Secretaris Basilicae Vaticanae veteris ac novae*, 2 voll., Roma 1786

Cancellieri 1788
Francesco Cancellieri, *Descrizione della Basilica Vaticana*, Roma 1788

Capgrave 1447-1452 [1995]
John Capgrave, *Ye solace of pilgrimes. Una guida di Roma per i pellegrini del Quattrocento*, Intr. e trad. integrale a cura di Daniela Giosuè, Roma 1995

Carocci 1729
Concezio Carocci, *Il pellegrino guidato alla visita delle immagini più insigni della B. V. Maria in Roma ovvero Discorsi familiari sopra le medesime, detti i sabati nella Chiesa del Gesù*, 4 voll., Roma 1729

Casali 1681
Giovanni Battista Casali, *De veteribus sacris Christianorum ritibus*, III, *De sacris Cbristianorum ritibus, velut de imaginibus ecclesiae, fidelium ritu orandi, babtismo...*, Roma 1681

Casimiro 1736
Casimiro da Roma, *Memorie istoriche della Chiesa e Convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma 1736

Cassini 1779
Giovanni Maria Cassini, *Nuova raccolta delle migliori vedute antiche e moderne di Roma*, Roma 1779

Castelvetro 1570 [1978-1979]
Ludovico Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 voll., Roma 1978-1979

Catalano 1652
Nicolò Catalano, *Fiume del terrestre Paradiso; Diviso in quattro Capi, o discorsi; Trattato difensivo ove si ragguaglia il Mondo nella verità dell’antica forma d’Habito de’ Frati Minori; Istituita da S. Francesco*, Firenze 1652

Cecconi 1725
Francesco Cecconi, *Roma sacra, e moderna Già descritta Dal Pancirolo Ed accresciuta Da Francesco Posterla con una esatta notizia delle Basiliche*, Roma 1725

Chattard 1762-1767
Giovanni Pietro Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano, o sia della sacrosancta Basilica di S. Pietro, o sia del Palazzo Apostolico di S. Pietro*, 3 voll., Roma 1762-1767

Ciacconio 1601
Alfonso Ciacconio, *Vitae et Gesta summorum pontificum ab innocentio IV usque ad Clementem VIII necnon S. R. E. Cardinalium cum eorumdem insignibus*, Romae 1601

Ciacconio 1630 [1677]
Alfonso Ciacconio, *Vitae, et res gestae pontificum romanorum et S.R.E. cardinalium, ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX...* M. Alphonso Ciacconio... & aliorum opera descriptae: cum uberrimis notis. *Ad Augustino Oldoino... recognitae, & ad quatuor tomos ingenti ubique rerum accessione productae. Additis pontificum recentiorum imaginibus, & cardinalium insignibus, plurimisque aeneis figuris, cum indicibus locupleti*, 4 voll., Roma 1677

Ciampini 1690-1699
Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura*, 2 voll., Romae 1690-1699

Ciampini 1693
Giovanni Giustino Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis: synopsis historica*, Roma 1693

Ciampini 1693 [1747]
Giovanni Giustino Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno Constructis: synopsis historica*, Romae 1747

Cinelli 1767
Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677

*Codice callistino* XII secolo [2008]
*Il codice callistino, prima edizione integrale italiana del Liber Sancti Iacobi, Codex calixtinus (sec. XII)*, traduzione e introduzione di Vincenza Maria Berardi, presentazione di Paolo Caucci von Saucken, Pomigliano d’Arco (Napoli) 2008

*Collectio Bullarum Brevium* 1750
*Collectio Bullarum Brevium, Aliquorumque Diplomatum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae. 2. Ab Urbano V. Ad Paulum III. Productus*, Roma 1750

Contarini 1569
Luigi Contarini, *L’antiquita, sito, chiese, corpi santi, reliquie et statue di Roma*, Roma 1569

Crescimbeni 1715
Giovanni Mario Crescimbeni, *L’istoria della Basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma*, Roma 1715

Crescimbeni-Baldeschi 1723
Giovanni Mario Crescimbeni-Alessandro Baldeschi, *Lo stato della SS. Chiesa papale lateranense nell’anno 1723*, Roma 1723

Crisolora 1411 ca. [2000]
Manuele Crisolora, *Roma parte del cielo. Confronto tra l’Antica e la Nuova Roma*, Introduzione di Enrico V. Maltese, traduzione e note di Guido Cortassa, Torino 2000

Dante Alighieri-Baglio et al. 2016
Dante Alighieri, *Le opere. V. Le epiole - Ecolghe - Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti e Michele Rinaldi, introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma 2016

Dante Alighieri-Sapegno 1957
Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Napoli 1957

De Angelis 1621
Paolo De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max. descriptio et delineatio*, Romae 1621

De Brosses 1739-1740 [1991]
Charles de Brosses, *Lettres familières*, texte établi par Giuseppina Cafasso, 3 voll., Naples 1991

De' Ficoroni 1744
Francesco de' Ficoroni, *Le singolarità di Roma moderna*, Roma 1744

De Rossi 1645
Filippo De Rossi, *Ritratto di Roma moderna nel quale sono effigiati chiese, monasterii, hospedali, compagnie de' secolari, collegii, seminarii, palazzi, architetture, librarie, musei, pitture, sculture, giardini, e ville sì dentro la città, come fuori ; distinto in sei giornate da diversi autori, con le dichiarazioni storiche di quanto in esso si contiene*, Roma 1645

De Rossi 1652
Filippo De Rossi, *Ritratto di Roma moderna, nel quale sono effigiati chiese, corpi santi, reliquie, indulgenze, monasterij, hospedali, oratorij, compagnie de' secolari, collegij, seminarij, palazzi, fabbriche, architetture, pitture, sculture, librarie, musei, giardini, fontane, e ville sì dentro la città, come fuori*, Roma 1652

De Rossi 1689
Filippo De Rossi, *Ritratto di Roma moderna: nel quale sono descritte le Sagre Basiliche, le Chiese, Collegij, Confraternite, Librerie, Ospedali, Monasteri, Fontane, Giardini, Palazzi, Pitture, Sculture, e Statue più famose esistenti dentro, e fuori della Città*, Roma 1689

*Descrizione di Roma moderna* 1697
*Descrizione di Roma moderna formata nuovamente con le autorità del Cardinale Baronio, Alfonso Ciacconio, d'Antonio Bosio, Ottavio Panciroli*, a cura di a cura di Michel'Angelo e Pier Vincenzo Rossi, Roma 1697

Deseine 1713
François-Jacques Deseine, *Rome moderne, première ville d'Europe*, Paris 1713

Di San Pietro 1791
Federico Di San Pietro, *Memorie istoriche del sacro tempio o sia diaconia di San Giorgio in Velabro*, Roma 1791

Dionigi 1773
Filippo Lorenzo Dionigi, *Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum monumenta*, Roma 1773

Dionigi 1773 [1828-1840]
Filippo Lorenzo Dionigi, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta aeneis tabulis incisa et ejusdem Basilicae beneficiario commentariis illustrata*, a cura di Emiliano Sarti e Giuseppe Settele, 2 voll., Romae 1828-1840

*Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera Omnia* [1901]
*Doctoris seraphici S. Bonaventurae Opera Omnia*, IX, a cura di Davis Fleming, Quaracchi 1901

*Elogi degli uomini illustri* 1771-1774
*Elogi degli uomini illustri toscani*, 4 voll., Lucca 1771-1774

Erce Ximénez 1648
Miguel Erce Ximénez, *Prueva evidente de la predicacion del Apostol Santiago el Mayor en los Reinos de Espana*, Madrid 1648

Evelyn 1644-1646 [1906]
John Evelyn, *The Diary*, ed. Austin Dobson, 3 voll., London 1906

Facio 1453-1457 [1971]
Bartolomeo Facio, «De viris illustribus», in *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, a cura di Michael Baxandall, Oxford 1971, 163-168

Fanucci 1601
Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l'Opere Pie dell'alma città di Roma*, Roma 1601

Fauno 1548
Lucio Fauno, *Delle antichità della Città di Roma*, Venezia 1548

Felini 1610
Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma, diviso in due parti*, 1ª edizione, Roma 1610

Felini 1615
Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma*, 3ª edizione, Roma 1615

Fichard 1536 [1891]
Johannes Fichard, «Observationes antiquitatum et aliarum rerum magis memorabilium quae Romae videntur», in August Schmarsow, «Excerpte aus Joh. Fichard's 'Italia' von 1536», in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVI (1891), 130-139, 373-383

Filarete 1464 ca. [1972]
Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, introd. e note di Liliana Grassi, 2 voll., Milano 1972

Fonseca 1745
Antonio Fonseca, *De Basilica S. Laurentii in Damaso. Libri tres quorum primus acta S. Damasi complectitur, alter ea, quae ad basilicam pertinent, tertius, quae ad ejusdem basilicae ecclesias filiales, spectare videntur*, Fano 1745

Fontana 1694
Carlo Fontana, *Templum vaticanum et ipsius origo*, Roma 1694

Fontana 1590
Domenico Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro signore papa Sisto V*, Roma 1590

Fontana 1670
Vincenzo Maria Fontana, *De Romana Provincia Ordinis Praedicatorum*, Roma 1670

Fontana 1675
Vincenzo Maria Fontana, *Monumenta Dominicana*, Roma 1675

Foresti 1492
Giacomo Filippo Foresti (Iacobus Philippus Bergomensis), *Supplementum chronicarum*, Venezia 1492

Francino 1588
Girolamo Francino, *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma, dove si veggono il movimento delle Guglie, & gli Acquedutti per condurre l'Acqua Felice, le ample, et commode strade, fatte à beneficio publico, dal Santissimo Sisto V*.P.O.M. ..., Venezia 1588

Franciotti 1613
Cesare Franciotti, *Historie delle miracolose imagini, e delle vite de' Santi, i corpi de' quali sono nella Città di Lucca*, Lucca 1613

Fulvio 1514
Andrea Fulvio, *Antiquaria Urbis*, Romae 1514

Fulvio 1525 [1545]
Andrea Fulvio, *Antiquitates Urbis*, Romae 1545

Fulvio 1543
Andrea Fulvio, *Delle antichità della Città di Roma*, Vinegia 1543

Furietti 1752
Alessandro Furietti, *De Musivis*, Roma 1752

Gelli 1550 ca. [1896]
Giovanni Battista Gelli, *Venti vite d'artisti*, Firenze 1896

Ghiberti-Bartoli 1998
Lorenzo Ghiberti, *I commentarii (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333)*, a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze 1998

Ghiberti-von Schlosser 1912
Lorenzo Ghiberti *Denkwürdigkeiten (I Commentari)*, a cura di Julius von Schlosser, 2 voll., Berlin 1912

Gigli 1608-1650 [1958]
Giacinto Gigli, *Diario romano (1608-1650)*, a cura di G. Ricciotti, Roma 1958

Gigli 1644-1670 [1994]
Giacinto Gigli, *Diario di Roma (1644-1670)*, a cura di Manlio Barberito, II, Roma 1994

Giovannoli 1616
Alo Giovannoli, *Vedute degli antichi vestigi di Roma*, 2 voll., Roma 1616

Giovio 1560
Paolo Giovio, *Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio da Como Vescovo di Nocera raccolte per messer Lodovico Domenichi*, Venezia 1560

Gizzi 1721
Giovanni Battista Gizzi, *Descrizione della Basilica Vaticana*, Roma 1721

Grégoire de Tours VI secolo [1995]
Grégoire de Tours, *Histoire des Francs*, traduit du latin par Robert Latouche, Paris 1995

Gregorio Magno 593-594 [2006]
Gregorio Magno, *Storie di santi e di diavoli (Dialoghi)*, testo critico e traduzione a cura di Manlio Simonetti, commento a cura di Salvatore Pricoco, 2 voll., Milano 2006

Grimaldi 1619 [1972]
Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: codice Barberini latino 2733*, edizione e note a cura di Reto Niggli, Città del Vaticano 1972

Iacobilli 1653
Lodovico Iacobilli, *Cronica della chiesa e monastero di Santa Croce di Sassovivo nel territorio di Foligno*, Foligno 1653

Iacopo Gherardi da Volterra 1479-1484 [1904]
Iacopo Gherardi da Volterra, «Il Diario romano di Iacopo Gherardi da Volterra dal VII settembre MCCCCLXXIX al XII agosto MCCCCLXXXIV», in *RIS*, 23-III, a cura di Enrico Carusi, Città di Castello 1904

Infessura fine XV secolo [1890]
Stefano Infessura, *Diario della città di Roma*, a cura di Oreste Tommasini (Fonti per la storia d'Italia V), Roma 1890

Jacobus Gaetani Stefaneschi [2001]
Jacobus Gaetani Stefaneschi, *De centesimo seu iubileo anno. La storia del primo Giubileo (1300)*, a cura di Claudio Leonardi, Firenze 2001

Lafréry 1593 ca. [s.d.]
Antoine Lafréry, *Speculum Romanae Magnificentiae: Omnia Fere Quaecunq[ue] In Vrbe Monumenta Extant, Partim Iuxta Antiquam, Partim Ivxta Hodiernam Formam Accuratis[ime] Delineata Repraesentans*, Romae s.d.

Lalande 1769
Joseph Jérôme Le François de Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765-1766: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description*, 8 voll., Venezia-Paris 1769

Lalande 1769 [1790]
Joseph Jérôme Le François de Lalande, *Voyage en Italie: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa drescription; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités; avec les jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture*, Yverdon 1790

Landucci 1646
Ambrogio Landucci, *Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria presso alla Porta Flaminia, detto boggi del Popolo. Divisa in sei giornate*, Roma 1646

Lanzi 1795
Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti presso ai fini del XVIII secolo*, Bassano 1795

Lanzi 1795-1796 [1968-1974]
Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 3 voll., Firenze 1968-1974

*Laterculus Imperatorum* [1898]
*Laterculus Imperatorum Romanorum Malalianus*, a cura di Theodor Mommsen (MGH AA 13), Berlin 1898, 424-437

Laureys [1995]
Marc Laureys, *Iobannes Caballinus de Cerronibus, Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum*, Stuttgart-Leipzig 1995

Lauro 1641
Giacomo Lauro, *Splendore dell antica e moderna Roma*, 4 voll., Roma 1641

*Legenda aurea* [2007]
Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesca Stella, 2 voll., Firenze-Milano 2007

Le Pogge 1448 [1999]
Le Pogge (Poggio Bracciolini), *Les ruines de Rome. De Varietate Fortunae. Livre I*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, introduction et notes de Philippe Coarelli et Jean-Yves Boriaud, Paris 1999

*Livre du Chevalier Zifar* prima metà del XIV secolo [2009]
*Livre du Chevalier Zifar. Livre du Cbevalier de Dieu*, traduit du castillan (XIVe siècle) par Jean-Marie Barberà, illustré par Zeina Abirached, commenté par Juan Manuel Cacho Blecua, Toulouse 2009

Mabillon 1687a
Jean Mabillon, *Iter italicum litterarium*, I, Paris 1687

Mabillon 1687b
Mabillon Jean, *Museum Italicum seu Collectio Veterum Scriptorum ex Bibliothecis Italicis*, Lutetiae 1687

Mabillon 1739
Jean Mabillon, *Annales Ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae*, II, Lucca 1739

Maffei 1506
Raffaele Maffei, *Commentariorum Urbanorum libri octo et triginta*, 38 voll., Romae 1506

Maggi 1618
Giovanni Maggi, *Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque bodiernis monumentis*, 2 voll., Roma 1618

Malalas VI secolo [1986]
John Malalas, *The Chronicle of John Malalas*, a translation by Elizabeth Jeffreys, Michael Jeffreys and Roger Scott, Melbourne 1986

Mancini 1625 ca. [1923]
Giulio Mancini, *Viaggio per Roma*, a cura di Ludwig Schudt, Leipzig 1923

Mancini ante 1630 [1956-1957]
Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 voll., Roma 1956-1957

Manetti-Saalman 1970
Antonio Manetti, *The life of Brunelleschi*, introduzione, note e testo critico a cura di Howard Saalman, University Park Pennsylvania State 1970

Manetti-De Robertis-Tanturli 1976
Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del grasso*, edizione critica di Domenico De Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano 1976

Marangoni 1744
Giovanni Marangoni, *Delle cose gentilesche, e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese*, Roma 1744

Marangoni 1747
Giovanni Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio, o cappella di San Lorenzo nel Patriarcbio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropià che ivi conservasi*, Roma 1747

Marchetti 1797
Giovanni Marchetti, *De' prodigi avvenuti in molte sagre immagini specialmente di Maria Santissima secondo gli autentici processi compilati in Roma*, Roma 1797

Mariano da Firenze 1518 [1931]
Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, con introduzione e note illustrative di Enrico Bulletti (Studi di Antichità cristiana 2), Roma 1931

Martinelli 1653
Fioravante Martinelli, *Roma ex ethnica sacra sanctorum Petri, et Pauli apostolica praedicatione profuso sanguine*, Romae 1653

Martinelli 1655
Fioravante Martinelli, *Primo Trofeo della Santissima Croce eretto in Roma nella Via Lata da San Pietro Apostolo*, Roma 1655

Martinelli 1658
Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli antiquarij*, Roma 1658

Martinelli 1658 [1693]
Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano tanto antiche, come moderne. Di nuouo corretta & accresciuta dal signor Matteo de Flentín liegese*, Roma 1693

Martinelli 1660-1663 [1969]
Fioravante Martinelli, «Roma ornata dall'architettura. pittura e scoltura», in *Roma nel Seicento*, a cura di Cesare D'Onofrio, Firenze 1969

Martinetti 1750
Antonio Martinetti, *Della sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano*, 2 voll., Roma 1750

*Martyrologue d'Usuard* IX secolo [1965]
*Le martyrologue d'Usuard. Texte et commentaire*, a cura di Jacques Dubois, Bruxelles 1965

*Matthaei ab Aquasparta Sermones de Beata Maria Virgine* [1962]
*Matthaei ab Aquasparta Sermones de Beata Maria Virgine*, a cura di Caeclestinus Piana (Bibliotheca Franciscana ascetica medii aevi, IX), Florentiae 1962

Mazzolari 1779-1783
Giuseppe Maria Mazzolari, *Diario Sacro*, 5 voll., Roma 1779-1783

Mellini ante 1667 [2010]
Benedetto Mellini, *La "Descrizione di Roma" di Benedetto Mellini nel codice Vat. Lat. 11905*, a cura di Federico Guidobaldi e Claudia Angelelli, con la collaborazione di Luana Spadano e Giulia Tozzi, Città del Vaticano 2010

Montfaucon 1702
Bernard de Montfaucon, *Diarium Italicum: sive Monumentorum veterum, bibliothecarum, musaeorum, etc. notitiae singulares in itinerario Italico collectae; additis scbematibus ac figuris*, Parisiis 1702

Muffels 1452 ca. [1876]
Nikolaus Muffels, *Beschreibung der stadt Rom*, edizione a cura di Wilhelm Vogt, Tübingen 1876

Muffels 1452 ca. [1999]
Nikolaus Muffels, *Descrizione della città di Roma nel 1452*, Bologna 1999

Muratori 1773-1780
Lodovico Antonio Muratori, *Antiquitates Italicae medii aevi, sive Dissertationes de moribus, ritibus, religione, regimine, magistratibus, legibus, studiis literarum, artibus, lingua, militia, nummis, principibus, libertate, servitute, foederibus, aliisque faciem et mores Italici popali referentibus post declinationem Rom. Imp. ad annum usque MD*, 17 voll., Arretii 1773-1780

Nerini 1752
Felice Maria Nerini, *De templo et coenobio sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*, Roma 1752

Olivier 1382 [1897]
Pierre Olivier, «Liber de vita et miraculis beati Urbani pape quinti», in *Actes anciens et documents concernant le bienheureux Urbain V*, pape, a cura di Joseph Hyacinthe Albanes, I, Paris-Marseille 1897, 367-488

*Opus Metricum* [1921]
Jacobus Gaetani Stefaneschi, «Das «Opus Metricum» des Kardinals Jacobus Gaietani Stefaneschi», in *Monumenta Coelestiniana. Quellen zur Geschichte des Papstes Coelestin V*, a cura di Franz Xaver Seppelt, Paderborn 1921

Orlandi 1788
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura: fino all'anno 1775*, Firenze 1788

Padredio 1673
Carlo Padredio, *Pianta della Chiesa di S.Pietro in Vaticano*, s.l. 1673

Palladio 1588
Andrea Palladio, «Le antichità di Roma», in Francino 1588

Palladio 1618
Andrea Palladio, *Antiquitates almae urbis Romae*, Roma 1618

Panciroli 1600
Ottavio Panciroli, *Tesori Nascosti Dell'Alma Città di Roma*, Roma 1600

Panciroli 1625
Ottavio Panciroli, *Tesori Nascosti Dell'Alma Città di Roma*, Roma 1625

Panvinio ante 1569 [1911]
Onofrio Panvinio, «De sacrosanta basilica baptisterio et patriarcho Lateranensi», in Lauer 1911, 410-490

Panvinio 1570 [it.]
Onofrio Panvinio, *Le sette chiese romane*, tradotte da Marco Antonio Lanfranchi, Romae 1570

Panvinio 1570 [lat.]
Onofrio Panvinio, *De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant liber*, Romae 1570

Paschasius Radbert IX secolo [1962]
Paschasius Radbert, *Der Pseudo-Hieronymus-Brief IX «cogitis me»*. *Ein erster marianischer Traktat des Mittelalters von Paschasius Radbert*, a cura di Albert Ripberger, (Spicilegium Friburgense 9), Freiburg 1962

Pennotto 1624
Gabriele Pennotto, *Generalis totius sacri Ordinis Clericorum Canonicorum historia tripartita. III. De Congregatione Lateranensi*, Roma 1624

*Peregrinationes Tres* 1165 [1994]
*Peregrinationes Tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodericus*, a cura di Robert Burchard Constantijn Huygens (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis CXXXIX), Turnhout 1994

Petrarca-Rossi 1933-1942
Francesco Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, 4 voll., Firenze 1933-1942

Pez 1721-1723
Bernhard Pez, *Thesaurus anecdotorum novissimus, seu veterum monumentorum praecipue ecclesiasticorum, ex germanicis potissimum bibliothecis adornata collectio recentissima*, 4 voll., Wien 1721-1723

Piazza 1690
Carlo Bartolomeo Piazza, *Emerologio sagro di Roma cristiana, e gentile*, 2 voll., Roma 1690

Piazza 1699
Carlo Bartolomeo Piazza, *Eusebologion*, Roma 1699

Pifferi 1583 [2004]
Francesco Pifferi, «Historia dell'origine e primi miracoli della Madonna dei Monti in Roma», in Federico Corrubolo, *La chiesa di Santa Maria dei Monti*, Roma 2004

Pinaroli 1725
Giovanni Pietro Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne, che in essa di presente si trovano*, Roma 1725

Platina 1479 [1749]
Bartolomeo Platina, *Liber de vita Christi ac omnium pontificum*, Venezia 1749

Platina 1479 [1913]
Bartolomeo Platina, «Liber de Vita Christi ac omnium pontificum», in *RIS*, III-I, Città di Castello 1913

Rasponi 1656
Caesare Rasponi, *De basilica et patriarcho lateranensi libri quattuor*, Romae 1656

Regnartius 1650
Valerianus Regnartius, *Praecipua urbis Romanae templa*, Roma 1650

Reinmar von Zweter prima metà XIII secolo [1887]
Reinmar von Zweter, *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, a cura di Gustav Roethe, Leipzig 1887

*Relazione* 1660 ca. [1911]
«Relazione dello stato nel quale si trovava la Basilica Lateranense, quando Papa Innocenzo X s'accinse a rinnovarla dalla porta maggiore verso oriente sino alla nave traversa di Clemente VIII», in Lauer 1911, 585-593

Richardson 1722
Jonathan Richardson, *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy with Remarks*, London 1722

RIS
*Rerum italicarum scriptores*, 1723-

*Roma antica e moderna* 1750
*Roma antica e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edificj Antichi e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, a cura di Gregorio Roisecco, 3 voll., Roma 1750

Rondinini 1706
Filippo Rondinini, *De S. Clemente papa et martyre ejusque basilica in urbe Roma libri duo*, Romae 1706

Rossini 1715
Giovanni Pietro Rossini, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Roma 1715

Rucellai 1457 [2013]
Giovanni di Pagolo Rucellai, *Zibaldone*, a cura di Gabriella Battista, Firenze 2013

*Sancti Antonii de Padua, Vitae due* 1252 ca. [1904]
*Sancti Antonii de Padua. Vitae duae quarum altera bucusque inedita*, a cura di Léon De Kerval, Paris 1904

*Serie Degli Uomini I Più Illustri* 1769-1775
*Serie Degli Uomini I Più Illustri Nella Pittura, Scultura, E Architettura. Con I Loro Elogi, E Ritratti Incisi In Rame: Cominciando Dalla Sua Prima Restaurazione Fino Ai Tempi Presenti*, 12 voll., Firenze 1769-1775

Severano 1630
Giovanni Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma e di altri luogbi, che si trovano per le strade di esse*, 2 voll., Roma 1630

Severano 1675
Giovanni Severano, *Historie delle chiese di Roma, e particolare delle sette in cui si tratta dell' antichità di dette Chiese*, Roma 1675

Theuli 1644
Bonaventura Theuli, *Teatro storico di Velletri, insigne città, e capo de' Volsci*, Velletri 1644

Titi 1674
Filippo Titi, *Nuovo Studio Di Pittura, Scoltura Ed Architettura Nelle Chiese Di Roma*, Roma 1674

Titi 1674-1763 [1987]
Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle chiese di Roma*, edizione comparata a cura di Bruno Contardi e Serena Romano, 2 voll., Firenze 1987

Titi 1686
Filippo Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1686

Titi 1721
Filippo Titi, *Nuovo Studio Di Pittura, Scoltura Ed Architettura Nelle Chiese Di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo, ed altri*, Roma 1721

Tommaso da Celano 1228-1229 [1880]
Tommaso da Celano, *Vita Prima di S. Francesco d'Assisi*, a cura di Leopoldo Amoni, Roma 1880

Torrigio 1618
Francesco Maria Torriggio, *Le sacre grotte vaticane, cioè narratione delle cose più notabili, che sono sotto il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano in Roma, come corpi santi, sepolcri de' sommi pontefici, imperatori, cardinali, vescovi, & altre persone segnalate, statue, epitaflj, imagini, & altre cose memorabili*, Viterbo 1618

Torrigio 1619
Francesco Maria Torriggio, *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*, Roma 1619

Torrigio 1635
Francesco Maria Torriggio, *Le sacre grotte vaticane, cioè narratione delle cose più notabili, che sono sotto il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano in Roma, come corpi santi, sepolcri de' Sommi Pontefici, imperatori, re, cardinali, vescoui, & altre persone segnalate, statue, imagini, iscrizioni, epitaflj, & altre cose memorabili, e spettanti alla detta Basilica*, Roma 1635

Torrigio 1639
Francesco Maria Torriggio, *Le sacre grotte vaticane: nelle quali si tratta di corpi santi, sepolcbri de' pont., imperatori, re, cardinali, vescoui, cbiese, statue, imagini, iscrizionii, epitaflj, e d'altre cose memorabili si dentro Roma, come fuori*, Roma 1639

Torrigio 1641
Francesco Maria Torriggio, *Historia della veneranda immagine di Maria Vergine posta nella chiesa del Monastero delle RR. Monache di Santi Sisto, e Domenico di Roma*, Roma 1641

Torrigio 1643
Francesco Maria Torriggio, *Historia del martirio di S. Teodoro soldato*, Roma 1643

Torrigio 1649
Francesco Maria Torriggio, *Historica narratione della Chiesa Parocchiale et Archiconfraternità del Santissimo Corpo di Christo posto in S. Giacomo Apostolo in Borgo*, Roma 1649

Totti 1638
Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638

Totti 1662
Pompilio Totti, *Abgebildetes Neues Romm*, Arnheim 1662

Ughelli 1644 [1717]
Ferdinando Ughelli, *Italia sacra sive de episcopis Italiae*, I, Venetiis 1717

Ugonio 1588
Pompeo Ugonio, *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la quadragesima*, Roma 1588

Van Mander inizio secolo XVII [2009]
Karel Van Mander, *Den grondt der edel vrijr schilder-const*, trad. et ed. Jan Willem Nldus, Paris 2009

Vannini 1642 [1976]
Cristina De Benedictis, «La vita del Cardinale Pietro Stefaneschi di Sebastiano Vannini», in *Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, s. III, VI, 3 (1976), 955-1016

Vasari-Bettarini-Barocchi 1966-1997
Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, 6 voll., commento scolare a cura di Paola Barocchi, 2 voll., Firenze 1966-1997

Vasari-Bottari 1759-1760
Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* corrotte da molti errori e illustrate con note. Pubbl., a cura di Giovanni Bottari, 3 voll., Roma 1759-1760

Vasari-Della Pergola-Grassi-Previtali 1962-1966
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Paola Della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, 9 voll., Milano 1962-1966

Vasari-Della Valle 1791-1794
Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1a ed. sanese, arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni, a cura di Guglielmo Della Valle, 11 voll., Siena 1791-1794

Vasari-Milanesi 1878-1885
Giorgio Vasari, *Le opere*, con nuove annot. e commenti a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885

Vasari-Milanesi 1878-1885 [1906]
Giorgio Vasari, *Le opere*, con nuove annot. e commenti a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze 1906

Vasari-Milanesi 1878-1885 [1981]
Giorgio Vasari, *Le opere*, a cura di Gaetano Milanesi, presentazione di Paola Barocchi, 9 voll., Firenze 1981

Vasari-Ragghianti Collobi-Ragghianti 1971-1978
Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia Ragghianti Collobi e Carlo L. Ragghianti, edizione del testo di Giuliano Innamorati, 4 voll., Milano 1971-1978

Vasari-Venturi 1896
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello*, edizione critica con note, documenti e 96 riproduzioni a cura di Adolfo Venturi, Firenze 1896

Vasi 1754
Giuseppe Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna. V. I ponti e gli edifizj sul Tevere*, Roma 1754

Vasi 1756
Giuseppe Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna libro sesto che contiene le chiese parrocchiali*, Roma 1756

Vasi 1771
Giuseppe Vasi, *Tesoro sagro e venerabile cioè le basiliche, le chiese, i cimiterj, e i santuarj di Roma: con le opere di pietà e di religione che vi si esercitano da' fedeli secolari*, 2 voll., Roma 1771

Venuti 1766
Ridolfino Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, 2 voll., Roma 1766

Villani fine XIV secolo [1997]
Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie, et de eiusdem famosis civibus*, a cura di Giuliano Tanturli, Padova 1997

*Vita Martini* V XV secolo [1734]
*Vita Martini V*, in *RIS*, III-2, a cura di Ludovico Antonio Muratori, Milano 1734

von Ballhausen 1306 [1880]
Siegfried von Ballhausen, *Sifridi presbyteri de Balnbusin Compendium historiarum* (MGH SS 25), Hannover 1880, 679-718

Wadding 1625-1654 [1931]
Luca Wadding, *Annales minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum. II. 1221-1237*, Ad Claras Aquas 1931

FONTI EDITE E LETTERATURA POSTERIORE AL 1800

*A Wider Trecento* 2012
*A Wider Trecento. Studies in 13th- and 14th-Century European Art Presented to Julian Gardner*, a cura di Louise Bourdua-Robert Gibbs, Leiden-Boston 2012

Aavitsland 2012
Kristin B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Surrey 2012

Acconci 2000
Alessandra Acconci, «I calchi dei mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore», in *Aurea Roma, dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), a cura di Serena Ensoli-Eugenio La Rocca, Roma 2000, 634-635

Aceto 2015
Francesco Aceto, «Betlemme a Roma. Spigolature in margine al culto di San Girolamo e al Presepe di Arnolfo di Cambio», in *Medioevo: natura e figura*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2015, 547-556

Acquaroni 1828
Antonio Acquaroni, *Nuovi punti delle più interessanti vedute di Roma*, Roma 1828

Acquaroni s.d.
Antonio Acquaroni, *Album. The immense member of engraved views existing of Rome*, 2 voll., s.l. s.d.

*Actes anciens et documents concernant le bienheureux Urbain V* 1897

*Actes anciens et documents concernant le bienheureux Urbain V*, a cura di Joseph Hyacinthe Albanès, Paris 1897

Adinolfi 1857
Pasquale Adinolfi, *Laterano e Via Maggiore. Saggio della topografia di Roma nell'età di mezzo*, Roma 1857

Adinolfi 1881
Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, 2 voll., Roma 1881

Aini 1996
Stefania Aini, «La loggia di Bonifacio VIII in Laterano», in *L'Urbe*, 56 (1996), 73-82

Albertoni-Dell'Era 2012
Margherita Albertoni-Maria Dell'Era, «Palazzo Senatorio: lavori di restauro. Nuovi dati e contributi per una rilettura della storia dell'edificio», in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 25 2011 (2012), 81-120

Albini et al. 1991-1992
V. Albini et al., *Chiesa di S. Balbina* (Istituto Centrale per il Restauro, XLIII Corso di Restauro, settore Conservazione dei dipinti e dei beni architettonici), Roma 1991

Alesi-Baldelli 2016
Massimo Alesi-Laura Baldelli, «Lo studio della tecnica di costruzione e di esecuzione», con la collaborazione di Francesca Martusciello, in *Ricerche sul polittico Stefaneschi* 2016, 95-129

Alidori Battaglia-Battaglia 2015
Laura Alidori Battaglia-Marco Battaglia, «Temi iconografici tra Italia e Avignone: la Crocifissione con i dolenti in umiltà ed altre suggestioni toscane nella decorazione di codici avignonesi della prima metà del Trecento», in *Arte cristiana*, 103 (2015), 181-194

*Alle origini della nuova Roma* 1992
*Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431)*, Atti del convegno dell'Istituto Storico per il Medioevo-Associazione Roma nel Rinascimento (Roma, 2-5 marzo 1992), a cura di Maria Chiabò-Giusi D’Alessandro, Roma 1992

Aloisi 1995

Francesca Aloisi, «San Marcello», in *Roma sacra. Guida alle chiese delle città eterna*, Itinerario 2 (1995), 52-63

Alpatoff-Moskau 1924-1925
Michael Alpatoff-Moskau, «Die Entstehung der Mosaiks von Jakobus Torritii in Santa Maria Maggiore in Rom», in *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1-19

Altobelli-Ciranna 1987
Cecilia Altobelli-Simonetta Ciranna, *Il Palazzo di Piazza di Pietra. La Camera di Commercio e la Borsa Valori*, Roma 1987

*Altre icone* 2012
«Altre icone e immagini di devozione del Fondo Edifici di Culto», in *Tavole Miracolose* 2012, 78-94

Amati 1866
Gerolamo Amati, «Notizia di alcuni manoscritti dell'Archivio Segreto Vaticano», in *Archivio Storico Italiano*, s. III, 3 (1866), 166-236

Amberger 2003
Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom: Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003

Ammann 1942
Albert Maria Ammann, «Die Ikone der Apostelfürsten in St.Peter zu Rom: Nachträge und Ergänzungen», in *Orientalia Christiana Periodica*, 8 (1942), 457-468

Amore 1968
Agostiono Amore, «Rasio e Anastasio, santi, martiri di Roma (?)», in *Bibliotheca Sanctorum*, XI (1968), col. 52

Andaloro 1970
Maria Andaloro, «Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa», in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 17 (1970), 85-153

Andaloro 1983
Maria Andaloro, «La decorazione pittorica medioevale di Grottaferrata e il suo perduto contesto», in *Roma anno 1300* 1983, 253-272

Andaloro 1984a
Maria Andaloro, «Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue», in *Arte Medievale*, 2 (1984), 143-181

Andaloro 1984b
Maria Andaloro, «Il sogno di Innocenzo III all'Aracoeli, Niccolò IV e la basilica di S. Giovanni in Laterano», in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di Silvana Macchioni-Bianca Tavassi La Greca, I, Roma 1984, 29-41

Andaloro 1984c
Maria Andaloro, «Sulle tracce della pittura del Trecento in Abruzzo. I. I dipinti murali della cripta di S. Giovanni in Venere presso Fossacesia», in *Storia come presenza*, a cura di Maria Andaloro, Pescara 1984, 23-44

Andaloro 1987
Maria Andaloro, «Aggiornamento scientifico», in *Guglielmo Matthiae, Pittura romana del Medioevo. I. Secoli IV-X*, Roma 1987

Andaloro 1989
Maria Andaloro, «La Madonna in trono e angeli dalla 'porta Judicii' nella basilica vaticana», in *Fragmenta Picta* 1989, 163-168

Andaloro 1995
Maria Andaloro, «I mosaici del Sancta Sanctorum», in *Sancta Sanctorum* 1995, 126-191

Andaloro 2000a
Maria Andaloro, «Dal ritratto all'icona», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, 31-67

Andaloro 2002
Maria Andaloro, «La decorazione pittorica della cripta altomedievale e l'inaspettata scoperta di un ciclo di san Benedetto», in *La cattedrale di Spoleto: storia, arte, conservazione*, a cura di Giordana Benazzi-Giovanni Carbonara, Milano 2002, 163-175

Andaloro 2009
Maria Andaloro, «Giotto tradotto», in *Frammenti di memoria* 2009, 17-35

Andaloro-Romano 2000
Maria Andaloro-Serena Romano, «L'immagine nell'abside», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, 93-132

Andaloro-Viscontini 2003
Maria Andaloro-Manuela Viscontini, «Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine (con note tecniche di Manuela Viscontini)», in *L'artista medievale*, Atti del convegno internazionale di studi (Modena, 17-19 novembre 1999), a cura di Maria Monica Donato, Pisa 2003 (2008), 145-160

Andreocci et al. 1997
Patrizia Andreocci-F. A. Angeli-E. Berti-A. Ceprani, *La Casina del Cardinal Bessarione*, a cura delle Associazioni SestoAcuto e Il pennino, Roma 1997

Andreoli 2002
Alberto Andreoli, «Pompeo Ugonio, Richard Krautheimer e le chiese di Roma», in *Ecclesiae Urbis* 2002, I, 41-56

Andrews 1968
Keith Andrews, *Catalogue of Italian drawings, National Gallery of Scotland*, 2 voll., Cambridge 1968

Andriola 1959
Concetta Andriola, *Maestranze cavalliniane a Santa Cecilia in Trastevere* (Studi e contributi dell'istituto di archeologia e storia dell'arte dell'Università di Bari 4), Bari 1959

Angelelli 2000a
Walter Angelelli, «La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio», in *Il volto di Cristo* 2000, 46-49

Angelelli 2000b
Walter Angelelli, «Il Salvatore di Palombara Sabina», in *Il volto di Cristo* 2000, 61

Angelelli 2009
Walter Angelelli, «La Madonna del Popolo», in *Santa Maria del Popolo* 2009, I, 207-215

Angelelli 2014
Walter Angelelli, «Medioevo fatto in casa. Tracce di decorazione laica privata a Roma tra XIII e XV secolo», in *L'Officina dello sguardo* 2014, I, 433-440

Angelelli c.s.
Walter Angelelli, «Pitture medievali «di nessun merito» nell’Ospedale dell’Angelo, tra realtà e manipolazione storiografica», in *Tra Campidoglio e Curia* c.s.

Angeli 1903
Diego Angeli, *Le chiese di Roma: guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma*, Roma 1903

Angeli 1904
Diego Angeli, *Le chiese di Roma: guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma*, 2 voll., Roma 1904

Angeli [1993]
Diego Angeli, *Le chiese di Roma. Guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratori della città di Roma*, Roma 1993

Angheben 2006
Marcello Angheben, *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino Pace, Milano 2006

Antellini 2012
Simona Antellini, «I.10 Madonna con Bambino detta “Madonna di San Luca” alias “Madonna del Popolo”», in *Tavole Miracolose* 2012, 58-60

Anthony 1951 [1971]
Edgar Waterman Anthony, *Romanesque frescoes*, Westport Connecticut 1971

Antonelli 1998
Angelo Antonelli, *Matelica. Museo Piersanti*, Bologna 1998

Anzelewsky 1973
Fedja Anzelewsky, «Acht “Uomini famosi”», in *Von späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen in Berliner Kupferstichkabinett*, Catalogo della mostra (Berlin, maggio-agosto 1973), a cura di Fedja Anzelewsky et al., Berlin 1973

Apollonj Ghetti 1964
Bruno M. Apollonj Ghetti, *I SS. Quattro Coronati* (Le chiese di Roma illustrate 81), Roma 1964

Apollonj Ghetti 1985 [2013]
Bruno M. Apollonj Ghetti, *La basilica del Salvatore poi di s. Giovanni al Laterano cattedrale di Roma*, a cura di Eugenio Russo, Repubblica di San Marino 2013

Armellini 1891
Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 2a edizione, Roma 1891

Armellini 1891 [1982]
Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1982

Armellini s.d. [1880]
Tito Armellini, *L'abside della Basilica Lateranense*, Roma s.d. [1880]

Armellini-Cecchelli 1942
Mariano Armellini-Carlo Cecchelli, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 2 voll., Roma 1942

*Arnolfo di Cambio e la sua epoca* 2007
*Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno internazione di studi (Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di Vittorio Franchetti Pardo, Roma 2007

Arnulf 1997
Arwed Arnulf, *Versus ad picturas*, Berlin 1997

Arslan 1962
Edoardo Arslan, «Gentile da Fabriano», in *Encyclopedia of World Art*, New York 1962, 108-112

*Arte a Roma nel Medioevo* 2000
*Arte a Roma nel Medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, a cura di Valentino Pace, Napoli 2000

*Arte d'Occidente* 1999
*Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., a cura di Antonio Cadei-Marina Righetti Tosti-Croce-Anna Segagni Malacart-Alessandro Tomei, Roma 1999

*Arte di corte in Italia del Nord* 2013
*Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Atti del convegno (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012), a cura di Serena Romano-Zaru, Roma 2013

*Arte e iconografia a Roma* 2000
*Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di Maria Andaloro-Serena Romano, Milano 2000

Arte e spiritualità 1994
*Arte e spiritualità nell'Ordine Agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, Atti della seconda sessione del Convegno “Arte e Spiritualità negli Ordini Mendicanti” (Tolentino, 1-4 settembre 1992), Roma 1994

*Arte e storia nella chiesa di San Giovanni Calibita* 1982
«Arte e storia nella chiesa di San Giovanni Calibita», in *Vita ospedaliera*, XXVII, 8 (1982), 114-128

*Atlante I*
*Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, a cura di Maria Andaloro (La pittura medievale a Roma 312-1431, Atlante I), Milano 2006

*Atlante II* c.s.
*Trevi, Colonna, Campo Marzio, Ponte, Parione, Regola, Sant'Eustachio, Pigna, Campitelli, Sant'Angelo*, a cura di Maria Andaloro (La pittura medievale a Roma, 312-1431, Atlante II), Milano c.s.

*Attività della Santa Sede* 1980
*Attività della Santa Sede*, Città del Vaticano 1980

*Attorno a Cavallini* 2008
*Attorno a Cavallini. Frammenti del gotico a Roma nei Musei Vaticani*, a cura di Tommaso Strinati, Milano 2008

Aubert 1907
Andreas Aubert, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi: ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*, Leipzig 1907

Avril 1984
François Avril, «Jacobus Gaetanus de Stefaneschis, *De miraculo gloriosae Dei genitricis Virginis Mariae in civitate Avinionensi factos*», in *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe - XVIe siècles)*, Catalogo della mostra (Paris, 8 mars - 30 mai 1984), a cura di François Avril, Paris 1984, 63

Avril 2003
François Avril, «Jean Fouquet. Grandes Chroniques de France», in *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle*, Catalogue de l'exposition (Bibliothèque Nationale de France), a cura di François Avril, Paris 2003, 219-248

Bacci 1998
Michele Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998

Bacci 2000a
Michele Bacci, “*Pro remedio animae*”. *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa 2000

Bacci 2000b
Michele Bacci, «La tradizione di san Luca Pittore da Bisanzio all’Occidente», in *Luca Evangelista. Parola e Immagine tra Oriente e Occidente*, Catalogo della mostra (Padova, 14 ottobre 2000-6 gennaio 2001), a cura di Giordana Canova Mariani et al., Padova 2000, 103-108

Baglio-Ferrari-Petoletti 1999
Marco Baglio-Mirella Ferrari-Marco Petoletti, «Montecassino e gli umanisti», in *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso Medioevo (secoli XIII-XV)*, Atti del convegno (Fermo, 17-19 settembre 1997), a cura di Giuseppe Avarucci et al., Spoleto 1999, 183-238

*Bagliori dorati* 2012
*Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, Catalogo della mostra (Firenze, 19 giugno - 4 novembre 2012), a cura di Antonio Natali-Enrica Neri Lusanna-Angelo Tartuferi-Andrea Baldinotti, Firenze 2012

Bagnoli 2010
*Treasures of heaven: saints, relics, and devotion in Medieval Europe*, Catalogo della mostra (Cleveland, 17 ottobre 2010 - 17 gennaio 2011; Baltimore, 13 febbraio - 15 maggio 2011; London, 23 giugno - 9 ottobre 2011), a cura di Martina Bagnoli, New Haven 2010

Bagordo 2012
Giovanni Maria Bagordo, «Le storie dipinte nel portico», in *San Lorenzo fuori le mura a Roma*, a cura di Cesare Cundari et al., Roma 2012, 87-100

Bal-Herbelin-Klein 2010
Danielle Bal-Caroline Herbelin-Jean-François Klein, *Le Général de Beylié 1849-1910: collectionneur et mécène*, Catalogue de l'exposition (Grenoble, 3 juillet 2010-9 janvier 2011), Milano 2010

Baldelli 2016
Laura Baldelli, «Le aureole di Giotto», con la collaborazione di Francesca Martusciello, in *Ricerche sul politico Stefaneschi* 2016, 167-178

Baldinotti 2002
Andrea Baldinotti, «Scelte narrative e spunti iconografici: considerazioni intorno alla cappella Branacci», in *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, a cura di Andrea Baldinotti et al., Milano 2002, 73-135

Ballardini 2000
Antonella Ballardini, «Il sacello funebre di papa Bonifacio VIII: l'altare, il sarcofago e il mosaico», in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, 142-144

Ballardini 2001
Antonella Ballardini, «La croce gemmata e la "nuova Gerusalemme" dal mosaico absidale di San Giovanni in Laterano in una incisione pubblicata da Giacomo Bosio (1610)», in *Christiana loca: lo spazio cristiano nella Roma del primo millenio*, a cura di Letizia Pani Ermini, II, Roma 2001, 286-288

Ballardini 2002a
Antonella Ballardini, «Giacomo Grimaldi, Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum et sacrarum reliquiarum», in *Il trionfo sul tempo: manoscritti illustrati dell'Accademia nazionale dei Lincei*, Catalogo della mostra (Roma, 27 novembre 2002-26 gennaio 2003), a cura di Antonio Cadei, Modena 2002, 309-310

Ballardini 2002b
Antonella Ballardini, «Album di Giacomo Grimaldi», in *Il trionfo sul tempo: manoscritti illustrati dell'Accademia nazionale dei Lincei*, Catalogo della mostra (Roma, 27 novembre 2002-26 gennaio 2003), a cura di Antonio Cadei, Modena 2002, 311-312

Barberini 1989
Maria Giulia Barberini, *I Santi Quattro Coronati a Roma* (Itinerari d'arte e di cultura. Basiliche), Roma 1989

Barbero 1989
Alessandro Barbero, «Un documento inedito su Pietro Cavallini », in *Paragone*, 40 (1989), 84-88

Barbet de Jouy 1857
Henry Barbet de Jouy. *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris 1857

Barbier de Montault 1866
Xavier Barbier de Montault, *Les souterrains et le trésor de S. Pierre, à Rome ou Description des objets d'art et d'archéologie qu'ils renferment*, Rome 1866

Barbier de Montault 1884
Xavier Barbier de Montault, in *Revue de l'Art chrétien*, avril (1884), 198-206

Barbier de Montault 1886
Xavier Barbier de Montault, «La grande pancarte de la basilique de Latran», in *Revue de l'Art chrétien*, (1886), 470-482

Barbier de Montault 1889a
*Oeuvres complètes*, a cura di Xavier Barbier de Montault, I, Poitiers 1889

Barbier de Montault 1889b
Xavier Barbier de Montault, «Les peintures murales de l'archi-hôpital du Saint-Sauveur, à Rome», in *Revue de l'Art chrétien*, XXXII, 1 (1889), 90-92

Barbier de Montault 1890
Xavier Barbier de Montault, «Iconographie romaine de sainte Agnès», in *Revue de l'Art chrétien*, 33 (1890), 305-311

Barbieri 1997
Costanza Barbieri, «Santa Maria in Aquiro», in *Roma sacra: guida alle chiese delle città eterna*, Itinerario 9 (1997), 12-21

Barclay Lloyd 1985
Joan Barclay Lloyd, «The Trinity amid the Hierarchies of Angels: a lost fresco from S. Clemente in Rome and an iconographic tradition of the angelic choirs», in *Arte cristiana*, LXXIII, 708 (1985), 167-180

Barclay Lloyd 1989
Joan Barclay Lloyd, *The medieval church and canony of S. Clemente in Rome* (San Clemente Miscellany III), Roma 1989

Barclay Lloyd 1997
Joan Barclay Lloyd, «The medieval murals in the Cistercian abbey of Santi Vincenzo e Anastasio ad Aquas Salvias at Tre Fontane, Rome, in their architectural settings», in *Papers of British School of Rome*, 65 (1997), 287-348

Barclay Lloyd 2002
Joan Barclay Lloyd, «The River of Life in the Medieval Mosaics of S Maria Maggiore in Rome», in *Reading texts and images*, a cura di Bernard James Muir, Exeter 2002, 35-55

Barclay Lloyd 2006
Joan Barclay Lloyd, *Ss. Vincenzo e Anastasio at Tre Fontane near Rome: history and architecture of a medieval Cistercian abbey*, Kalamazoo 2006

Barclay Lloyd 2012
Joan Barclay Lloyd, «Paintings for Dominican nuns: a new look at the images of saints, scenes from the New Testament and apocrypha, and episodes from the life of Saint Catherine of Siena in the medieval apse of San Sisto Vecchio in Rome», in *Papers of the British School at Rome*, 80 (2012), 189-232

Barclay Lloyd 2015
Joan Barclay Lloyd, «Saint Catherine of Siena’s Tomb and its place in Santa maria sopra Minerva, Rome: narration, translation and veneration», in *Papers of the British School at Rome*, 83 (2015), 111-148

Barelli 1999
Lia Barelli, «Il Palazzo cardinalizio dei Santissimi Quattro Coronati a Roma nel Basso Medioevo», in *Il Lazio tra antichità e Medioevo: studi in memoria di Jean Coste*, a cura di Zaccaria Mari et al., Roma 1999, 111-124

Barelli 2006
Lia Barelli, «Dal IX secolo all'età contemporanea», in *La fontana del chiostro dei SS. Quattro Coronati a Roma: storia e restauri*, a cura di Lia Barelli, Roma 2006, 27-55

Barelli 2009
Lia Barelli, *Il complesso monumentale dei Ss. Quattro Coronati a Roma*, Roma 2009

Barelli-Morbidelli 2007
Lia Barelli-Monica Morbidelli, «“Ad imitatione, e somiglianza di quello che v’era anticamente”: il restauro dell’abside du San Giovanni in Laterano a Roma al tempo di Nicola IV (1288-92)», in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca* 2007, 197-208

Barocchi-Gaeta Bertelà 1991
Paola Barocchi-Giovanna Gaeta Bertelà, «Lanzi, Pelli e la Galleria Fiorentina (1778-1797)», in *Prospettiva*, 62 (1991), 29-53

Baroncelli 2009
Orsetta Baroncelli, «La decorazione della chiesa di Santa Croce a Genazzano: il primo ciclo di affreschi del XV secolo», in *Martino V*, a cura di Pierantonio Piatti-Rocco Ronzani, Roma 2009, 163-174

Barone 1991
Giulia Barone, «Niccolò IV e i Colonna», in *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente* 1991, 73-89

Barone 2004
Giulia Barone, «Immagini miracolose a Roma alla fine del Medio Evo», in *Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum*, 35 (2004), 123-133

Barone 2008
Giulia Barone, «Matteo d’Acquasparta», in *DBI*, LXXII 2008, 204-208

Barroero 1987
Liliana Barroero, «La basilica dal Cinquecento all'Ottocento», in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore* 1987, 215-315

Barry 2003
Fabio Barry, «The Late Antique ‘Domus’ on the Clivus Suburanus, the Early History of Santa Lucia in Selci, and the Cerroni Altarpiece in Grenoble», in *Papers of the British School at Rome*, 71 (2003), 111-139

Bartocetti 1958
Vittorio Bartocetti, *Santa Maria ad Martyres (Pantheon)* (Le chiese di Roma illustrate 47), Roma 1958

Bartoli 2006a
Roberta Bartoli, «VII.5. Cerchia di Francesco Borromini. Rilievo della navata destra di San Giovanni in Laterano con gli affreschi di Gentile da Fabriano», in *Gentile da Fabriano* 2006a, 306-307

Bartoli 2006b
Roberta Bartoli, «VII.3. Gentile da Fabriano. Madonna col Bambino», in *Gentile da Fabriano* 2006a, 302-303

Bartolini 1858
Domenico Bartolini, *Gli atti del martirio della nobilissima vergine romana Sant'Agnese illustrati con la storia e coi monumenti*, Roma 1858

Bartolini Salimbeni 1987
Lorenzo Bartolini Salimbeni, «Giovan Battista Soria e il cardinale Borghese restauri a Roma 1618-1633», in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'Architettura*, 1/10, 1983-1987 (1987), 399-406

Bartolomei 1855
Luigi Bartolomei, *Della scuola di S. Paolo e della sua chiesa alla Regola*, Roma 1855

Bartolozzi-Santacesaria 2005
Elena Bartolozzi-Andrea Santacesaria, «Il supporto ‘scavato’ del *Dossale di San Zanobi*: punto di partenza per l’identificazione di una tipologia costruttiva dei dipinti su tavola», in *OPD Restauro*, 17 (2005), 273-284

Bartomioli 1997
Alessandra Bartomioli, «Madonna del Divino Amore (già Santa Cecilia) in Campo Marzio», in *Roma sacra. Guida alle chiese della città eterna*, Itinerario 9 (1997), 36-39

Bascapè 1962
Giacomo C. Bascapè, «Note sui sigilli dei Francescani», in *Collectanea Franciscana*, 32 (1962), 148-164

Bascapè 1978
Giacomo C. Bascapè, *Sigillografia*, Milano 1978

Baschet 2006
Jérôme Baschet, « Anthropologie historique et iconographie médiévale », in *Annuaire de l’EHESS* (2006), 329-331

Basile 1985
Giuseppe Basile, «Restauro agli affreschi del portico di S. Lorenzo fuori le mura a Roma. Contributo alla definizione della validità di un metodo», in *Arte Medievale*, 2, 1984 (1985), 257-276

Basile-Paris-Serangeli 1988
Giuseppe Basile-Maria Bianca Paris-Gabriella Serangeli, «Il restauro degli affreschi del portico di San Lorenzo fuori le mura a Roma», in *Arte Medievale*, 2 (1988), 205-240

*La basilica di S. Paolo* 1933
*La basilica di S. Paolo sulla via Ostiense*, Roma 1933

Battistelli 1982
Cristina Battistelli, «Alcuni affreschi della chiesa inferiore di San Flaviano a Montefiascone: contributo per la pittura romana del principio del Trecento», in *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 1 (1982), 25-33

Battisti 1960
Eugenio Battisti, *Giotto*, Genève 1960

Bauch 1976
Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild:figuerliche Grabmäler des 11. bis 15. Jabrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976

Bauer 2000
George C. Bauer, «Bernini’s ‘Pasce oves meas’ and the entrance wall of St.Peter’s», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63 (2000), 15-25

Baxandall 1964
Michael Baxandall, «Barthomaeus Facius on Painting. A fifteenth century manuscript of the “De Viris Illustribus”», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), 90-107

Bean 1975
Jacob Bean, *European Drawings Recently Acquired, 1972-1975*, Catalogo della mostra (New York, 7 ottobre 1975-4 gennaio 1976), New York 1975

Bean-Turcic 1982
Jacob Bean-Lawrence Turcic, *Fifteenth and Sixteenth Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982

Beenken 1932
Hermann Beenken, «Masaccio und Masolinos Fresken von S. Clemente in Rom», in *Belvedere: Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde*, XI (1932), 7-13, 39-44

Belardi et al. 1995
Giovanni Belardi-Brière Jacques-Liliana Pozzi-Stefania Quattrone-Claudia Tempesta, *Abbazia delle Tre Fontane: il complesso, la storia, il restauro*, Roma 1995

Bellanca 2003
Calogero Bellanca, *Antonio Muñoz: la politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato* (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. Supplementi 10), Roma 2003

Bellosi 1966
Luciano Bellosi, «Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani», in *Paragone*, XVII, 193 (1966), 44-58

Bellosi 1980
Luciano Bellosi, «La barba di San Francesco. (Nuove proposte per il “problema di Assisi”)», in *Prospettiva*, 22 (1980), 11-34

Bellosi 1983
Luciano Bellosi, «La decorazione della basilica superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento», in *Roma anno 1300* 1983, 127-139

Bellosi 1985
Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985

Bellosi 1998
Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998

Bellosi 2000a
Luciano Bellosi, «Giotto e la Basilica Superiore di Assisi», in *Giotto* 2000, 33-54

Bellosi 2000b
Luciano Bellosi, «Maestro della Madonna Altieri. Madonna col Bambino», in *Giotto* 2000, 121-123

Bellosi 2002
Luciano Bellosi, «The Function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella», in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, a cura di Victor M. Schmidt, National Gallery of Washington - Yale University Press 2002, 147-159

Belting 1977
Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977

Belting 1981 [1998]
Hans Belting, *L'image et son public au Moyen âge*, Paris 1998

Belting 1989
Hans Belting, «Icons and Roman Society in the Twelfth Century», in *Italian Church Decoration* 1989, 27-41

Belting 1990 [2001]
Hans Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, traduzione italiana B. Maj, Roma 2001

Benedetti 2016
Simona Benedetti, «Il ruolo dell’architettura nella Consegna delle chiavi di Perugino», in *Le chiavi del paradiso* 2016, 59-95

Benelli 2012
Francesco Benelli, *The architecture in Giotto's paintings*, Cambridge (Massachusetts) 2012

Benfante-Pistilli c.s.
Lidia Benfante-Pio Pistilli, «Marmorari romani al servizio di Innocenzo III. L'abate Giovanni (di Ardea?) e la forma claustrale del monastero di San Saba sul piccolo Aventino», in *Innocenzo III. 1216-2016*, Atti del Convegno (Anagni, Gavignano, Segni, Ferentino, Colleferro, novembre 2015-dicembre 2016), c.s.

Benocci 1983
Carla Benocci, «Niccolò III, i domenicani e la committenza di S. Maria sopra Minerva a Roma», in *Roma Anno 1300* 1983, 585-590

Benocci 1987
Carla Benocci, «Le pitture della chiesa di Santa Maria in Campo Marzio e del monastero», in *Santa Maria in Campo Marzio: le sedi della Camera dei Deputati*, Roma 1987, 151-194

Benocci 1990
Carla Benocci, «Famiglie nobili committenti di edicole: i Doria Pamphilj ed i Serlupi», in *Edicole sacre romane* 1990, 142-149

Bentivoglio-Valtieri 1976
Enzo Bentivoglio-Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, con una appendice di documenti inediti sulla chiesa e su Roma, Roma 1976

Berenson 1896
Bernard Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, New York-London 1896

Berenson 1897
Bernard Berenson, *The Central Italian painters of the Renaissance*, London-New York 1897

Berenson 1902
Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, London 1902

Berenson 1908
Bernard Berenson, «Lettera», in *Rassegna d'arte*, VIII (1908), 45

Berenson 1917
Bernard Berenson, «Due nuovi dipinti di Lippo Vanni», in *Rassegna d'arte*, XVII (1917), 97-100

Berenson 1932
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932

Berenson 1936
Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936

Berenson 1938 [1961]
Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 voll., Firenze 1961

Berenson 1968
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London 1968

Berg 1987
Martin Berg, «Der Italienzug Ludwigs von Bayern. Das Itinerar der Jahre 1327-1330», in *Quellen und Forschungen*, 67 (1987), 142-197

Bernard 1901
Jules Bernard, *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'arts exposés dans les galeries du musée de peinture et de sculpture de Grenoble*, Grenoble 1901

Bernard 1911
Jules Bernard, *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d'arts exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture*, Grenoble 1911

Bernard 2015
Sophie Bernard, «Sainte Lucie», in *Musée de Grenoble. Guide des collections. Antiquité-XIXe siècle*, a cura di Guy Tosatto, Grenoble-Lyon 2015

Bernardini 1909
Giorgio Bernardini, «La nuova Galleria Vaticana», in *Rassegna d'arte*, IX (1909), 113-120

Bernardini 2008
Maria Grazia Bernardini, «Il ciclo perduto in San Giovanni in Laterano, un problema ancora aperto», in *Il '400 a Roma* 2008, I, 119-125

Bertelli 1969
Carlo Bertelli, «L'Enciclopedia delle Tre Fontane», in *Paragone*, XX, 235 (1969), 24-49

Bertelli 1970a
Carlo Bertelli, «Caput Sancti Anastasii», in *Paragone*, XXI, 247 (1970), 12-25

Bertelli 1970b
Carlo Bertelli, «Calendari», in *Paragone*, XXI, 245 (1970), 53-60

Bertelli 1970c
Carlo Bertelli, «La mostra degli affreschi di Grottaferrara», in *Paragone*, XXI, 249 (1970), 91-101

Bertelli 1972
Carlo Bertelli, «Secolo XIII. Affreschi, Roma, Abbazia delle Tre Fontane», in *Restaursi della Soprintenza alle gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne per il Lazio*, Roma 1972, 10-13

Bertelli 1978
Carlo Bertelli, «Affreschi, miniature e oreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio», in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti della giornata di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977), Roma 1978, 71-81

Bertelli 1989
Carlo Bertelli, «Römische Träume », in *Träume im Mittelalter* 1989, 91-112

Bertelli 1997
Carlo Bertelli, *Masolino. Gli affreschi del Battistero e della Collegiata a Castiglione Olona*, Milano 1997

Bertelli-Guiglia Guidobaldi 1979
Gioia Bertelli-Alessandra Guiglia Guidobaldi, *San Benedetto in Piscinula* (Le chiese di Roma illustrate 134), Roma 1979

Bertelli-Guiglia Guidobaldi-Rovigatti Spagnoletti 1976-1977
Gioia Bertelli-Alessandra Guiglia Guidobaldi-Paola Rovigatti Spagnoletti, «Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma dal VI al IX secolo», in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 23-24 (1976-1977), 95-172

Berthier 1910a
Joachim Joseph Berthier, *L'église de la Minerve à Rome*, Rome 1910

Berthier 1910b
Joachim Joseph Berthier, *L'église de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1910

Berthier 1919-1920
Joachim Joseph Berthier, *Chroniques du Monastère de San Sisto et de San Domenico e Sisto à Rome*, 2 voll., Levanto 1919-1920

Berti 1964
Luciano Berti, *Masaccio*, Milano 1964

Berti 1990
Luciano Berti, «Da Masolino 45. Vocazione di Pietro e Andrea», in *Il primo Quattrocento a Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, 7 giugno-16 settembre 1990), a cura di Luciano Berti-Antonio Paolucci, Milano 1990, 150

Berti-Foggi 1989
Luciano Berti-Rossella Foggi, *Masaccio: catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989

Berti-Volponi 1968
Luciano Berti-Paolo Volponi, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968

Bertini Calosso 1920
Achille Bertini Calosso, «Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma», in *Bollettino d'Arte*, XIV (1920), 97-114, 185-232

Bertos 1963
Rigas Bertos, *Jacopo Torriti. Versuch einer Interpretation seiner Werke*, München 1963

Betti 2011
Fabio Betti, «130. Peintre romain. Trinité antropomorphe», in *Rome. De ses origines à la capitale d'Italie*, Catalogo della mostra (Québec, 11 maggio 2011-29 gennaio 2012), a cura di Giovanni Gentile, Cinisello Balsamo 2011, 244-246

Beverini 1856
Bartolomeo Beverini, *Vita e culto di S. Agnese V. e M. e dettagliata narrazione del memorabile avvenimento accaduto il 12 aprile 1855 presso la basilica di S. Agnese fuor delle mura e de' recenti restauri ivi eseguiti*, Roma 1856

Bezzini 2015
Marta Bezzini, «Giotto e la Basilica di San Pietro: il polittico in Pinacoteca», in *Giotto, l'Italia* 2015, 128-131

Bezzini 2016
Marta Bezzini, «Il Politico Stefaneschi nella nuova Pinacoteca Vaticana», in *Ricerche sul Politico Stefaneschi* 2016, 47-61

Biagetti 1931a
Biagio Biagetti, «Splendori di arte antica nella Basilica Liberiana rinnovellati dal sommo Pontefice Pio IX», in *L'Illustrazione vaticana*, II, 5 (1931), 26-33

Biagetti 1931b
Biagio Biagetti, «Intorno ai restauri di Pio XI nella basilica Liberiana», in *L'Illustrazione vaticana*, II, 6 (1931), 27-34

Biagetti 1934
Biagio Biagetti, «Relazione di Biagio Biagetti, Direttore artistico per le pitture», in *Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, X (1934)

Biagetti 1941-1942
Biagio Biagetti, «II Relazione», in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 18 (1941-1942), 259-299

Bianca 2013
Concetta Bianca, «Nicolò Niccoli», in *DBI*, LXXVIII 2013, 315

Bianchi 1955
Lidia Bianchi, *Disegni di Ferdinando Fuga e di altri architetti romani del Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe), Roma 1955

Bianchi 1988
Lidia Bianchi, *Iconografia di Santa Caterina da Siena. L'immagine*, Roma 1988

Bianchi et al. 1984-1985
Roberta Bianchi-Chiara Carcano-Daniela Luzi, *Il complesso monumentale di Santa Passera*, Tesi inedita discussa l'anno accademico 1984-1985, Istituto Centrale del Restauro, Roma 1984-1985

Bianchi-Cagliesi 1902
Vincenzo Bianchi-Cagliesi, *Santa Cecilia e la sua basilica nel Trastevere*, Roma 1902

Biasiotti 1911
Giovanni Biasiotti, *La basilica esquilina di S.Maria ed il palazzo apostolico apud S. Mariam Majorem*, Roma 1911

Biasiotti 1915
Giovanni Biasiotti, «La Basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI», in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 35 (1915), 15-40

Biasiotti 1920
Giovanni Biasiotti, «I mosaici del portico di S. Lorenzo fuori le mura. Comunicazione letta alla pontificia Accademia romana di archeologia il 28 febbraio 1918», in *Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di Archeologia* (1920), 241-246

*Bibliotheca Sanctorum* 1961-1969
*Bibliotheca Sanctorum*, 12 voll., Roma 1961-1969

Bigiaretti 1909
Sennen Bigiaretti, «Matelica e i dintorni. Edifici ed opere d'arte», in *Picenum*, IX (1909), 137-138

Bigiaretti 1917
Sennen Bigiaretti, *Il Museo Piersanti in Matelica*, Firenze 1917

Billanovich 1951
Giuseppe Billanovich, «Petrarch and the textual tradition of Livy», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951), 137-208

Billanovich 1958
Giuseppe Billanovich, «Gli umanisti e le cronache medioevali», in *Italia Medioevale e Umanistica*, Roma 1958, 103-137

Billanovich 1981
Giuseppe Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo*, Padova 1981

Billanovich 1994
Giuseppe Billanovich, «Zanobi da Strada esploratore di biblioteche e rinnovatore di studi», in *Studi petrarcheschi*, 11 (1994), 183-199

Biolchi 1954
Dante Biolchi, *La Casina del cardinale Bessarione*, Roma 1954

Biscaro 1919
Giannina Biscaro, «Le relazioni dei Visconti con la Chiesa», in *Archivio storico lombardo*, s. V, 46 (1919), 84-234

*Bisböfe des Heiligen Römischen Reiches* 2001
*Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198 bis 1448: ein biographisches Lexicon*, a cura di Erwin Gatz, Berlin 2001

Bisconti 2000a
Fabrizio Bisconti, «Il Programma decorativo di Santa Maria Maggiore», in *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquerelli della collezione Wilpert* (Monumenti di antichità cristiana XIV), a cura di Aldo Nestori-Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano 2000, 13-23

Bisconti 2000b
Fabrizio Bisconti, «Pietro e Paolo: l'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie», in *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Catalogo della mostra (Roma, 30 giugno-10 dicembre 2000), a cura di Angela Donati, Milano 2000, 43-53

Blass-Simmen 1995
Brigit Blass-Simmen, «Pisanellos Tätigkeit in Rom», in *Pisanello und Bono da Ferrara*, a cura di Bernhard Degenhart-Annegrit Schmitt, München 1995, 81-117, 279-280
Bleser 1870
Edouard de Bleser, *Rome et ses monuments. Guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien*, Louvain 1870

Bleser 1878
Edouard de Bleser, *Rome et ses monuments. Guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien*, Louvain 1878

Bleser-Roger 1866 [1900]
Edouard de Bleser-Jean Roger, *Guide de Bleser-Roger à Rome suivi du guide pour les pèlerins et les touristes qui n'ont à passer dans Rome que quelques jours*, Louvain 1900

Blume 1983
Dieter Blume, *Wandalerei als Ordenspropaganda*, Worms 1983

Boccardi Storoni 1987
Paola Boccardi Storoni, «La chiesa di San Gregorio Nazianzeno», in *Santa Maria in Campo Marzio: le sedi della Camera dei Deputati*, Roma 1987, 101-148

Boccolini 1954
Ippolito Boccolini, «Saggio di un catalogo dei disegni ed incisioni relativi alla basilica di S. Paolo», in *Benedictina*, 8 (1954), 319-362

Bode 1888
Wilhelm von Bode, «La Renaissance au Musée de Berlin», in *Gazette des Beaux Arts*, 2, XXXVII (1888), 472-489

Boespflug 2005
Therèse Boespflug, *La Curie au temps de Boniface VIII. Etude prosopographique* (Bonificiana 1), Roma 2005

Boggi Bosi 1929
Giulio Boggi Bosi, *La diaconia di Sant'Angelo in Pescheria*, Roma 1929

Boiteux 2001
Martine Boiteux, «Le feste: cultura del riso e della derisione», in *Roma medievale* 2001, 291--316

Bolgia 1999
Claudia Bolgia, «Il coro medievale della chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma», in *Arte d'Occidente* 1999, I, 233-242

Bolgia 2001
Claudia Bolgia, «The so-called tribunal of Arnolfo di Cambio at Santa Maria in Aracoeli, Rome», in *The Burlington Magazine*, 143 (2001), 753-755

Bolgia 2002
Claudia Bolgia, «Cassiano's Popes rediscovered: Urban V in Rome», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), 562-574

Bolgia 2007a
Claudia Bolgia, «Ostentation, power, and family competition in Late-Medieval Rome: the earliest chapels at S. Maria in Aracoeli», in *Aspects of power and authority in the Middle Ages*, a cura di Brenda M. Bolton-Christine E. Meek, Turnhout 2007, 73-106

Bolgia 2007b
Claudia Bolgia, «The Felici icon tabernacle (1372) at Santa Maria in Aracoeli, reconstructed: lay patronage, sculpture and Marian devotion in Trecento Rome», in *Journal of the Warburg and Coultauld Institutes*, 68 (2007), 27-72

Bolgia 2012a
Claudia Bolgia, «Mosaics and Gilded Glass in Franciscan Hands: “Professional” Friars in Thirteenth- and Fourteenth-Century Italy», in *Patrons and Professionals in the Middle Ages*, a cura di Paul Binski-Elizabeth A. New, Donington 2012, 141-166

Bolgia 2012b
Claudia Bolgia, «The original setting and historical context of the fourteenth-century “anthropomorfic Trinity” of the Museo di Roma at Palazzo Braschi», in *A Wider Trecento* 2012, 83-98

Bolgia 2013
Claudia Bolgia, «Two Enigmatic Portraits of the ‘Blessed’ Giovanna Felici, Sister-in-Law of St. Francesca Romana: Family Promotion and Sanctity through Images in Fifteenth-Century Rome», in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, a cura di Machtelt Israëls-Louis Alexander Waldman, I, Florence 2013, 52-60

Bolgia 2015
Claudia Bolgia, «Images in the city: presence, absence and legitimacy in Rome in the first half of the 14th century», in *Images and words in exile*, a cura di Elisa Brilli et al., Firenze 2015, 381-399

Bolgia 2016
Claudia Bolgia, «Il XIV secolo: da Benedetto XI (1303-1304) a Bonifacio IX (1389-1404)», in *La committenza artistica dei papi* 2016, 331-359

Bollati 2006
Milvia Bollati, «Catalogo completo delle opere autografe di Gentile da Fabriano», in *Gentile da Fabriano* 2006a, 156-167

Bologna 1960
Ferdinando Bologna, «Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio», in *Paragone*, XI, 125 (1960), 3-31

Bologna 1962
Ferdinando Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962

Bologna 1969a
Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dall'arte nell'età fridericiana*, 2 voll., Roma 1969

Bologna 1969b
Ferdinando Bologna, *Novità su Giotto*, Torino 1969

Bologna 1977
Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977

Bologna 1983
Ferdinando Bologna, «The crowning disc of a duecento ‘Crucifixion’ and other points relevant to Duccio’s relationship to Cimabue», in *The Burlington Magazine*, CXXV, 963 (1983), 330-340

Bologna 2006
Ferdinando Bologna, «Da Antoniazzo Romano a Ludovico Brea», in *Confronto*, 6-7, 2005-2006 (2006), 49-75

Bologna 1981
Giulia Bologna, *Milano e il suo stemma*, Milano 1981

Bonardi 2012
Giulia Bonardi, *Disegni come documento e disegni come monumento: Giovanni Ciampini, Sebastiano Resta e la fortuna del Medioevo artistico nella Roma di Bellori*, thèse de doctorat, Université de Lausanne 2012

*Bonifacio VIII* 2006
*Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica*, Atti del Convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni per il VII Centenario della morte (Città del Vaticano-Roma, 26-28 aprile 2004), Roma 2006

*Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000
*Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, Catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-16 luglio 2000), a cura di Marina Righetti Tosti-Croce, Milano 2000

Bonsanti 1985
Giorgio Bonsanti, *Giotto*, Padova 1985

Bonsanti 2000
Giorgio Bonsanti, «La bottega di Giotto», in *Giotto* 2000, 55-73

Bonsanti 2002
Giorgio Bonsanti, «La pittura del Duecento e del Trecento», in *La basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di Giorgio Bonsanti-Maria Monica Donato, I, Modena 2002, 113-208

Bonsanti-Boskovits 1994
Miklós Boskovits-Giorgio Bonsanti, «Giotto o solo un parente? Una discussione», in *Arte cristiana*, 82 (1994), 299-310

Bordi 2015
Giulia Bordi, «Un monumento per due: memorie di cardinali nella Rotonda dei Santi Cosma e Damiano (XII-XIII secolo)», in *Il potere dell'arte* 2015, 355-366

Bordi 2016
Giulia Bordi, «Le pitture del complesso di San Magno. Vicende di un cantiere medievale tra il conservato, il recuperato e il perduto. L'abside», in *Fondi nel Medioevo* 2017, 91-103

Bordi 2017
Giulia Bordi, «Fino al terremoto del 1349: immagine della città e cristianizzazione dentro e fuori il Colosseo», in *Colosseo, un'icona*, Catalogo della mostra (Roma, 8 aprile 2017-7 gennaio 2018), a cura di Rossella Rea et al., Milano 2017, 76-91.

Borromeo 1955
Orietta Borromeo, «Santa Maria in Cappella», in *L'Urbe*, XVIII, 5, settembre-ottobre (1955), 1-12

Borsi 1984
Franco Borsi, *L'insula millenaria. Il monastero di Santa Maria in Campo Marzio e la Camera dei Deputati*, Roma 1984

Borsi 1987
Franco Borsi, «L'antico convento di Santa Maria in Campo Marzio», in *Santa Maria in Campo Marzio: le sedi della Camera dei Deputati*, Roma 1987, 5-100

Bosi 1961
Mario Bosi, *S. Maria in Campo Marzio* (Le chiese di Roma illustrate 61), Roma 1961

Boskovits 1971
Miklós Boskovits, «Nuovi studi su Giotto e Assisi», in *Paragone*, 22 (1971), 261, 34-56

Boskovits 1973
Miklós Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Firenze 1973

Boskovits 1975
Miklós Boskovits, *Arte fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975

Boskovits 1976
Miklós Boskovits, *Cimabue e i precursori di Giotto. Affreschi, mosaici, tavole*, Firenze 1976

Boskovits 1979
Miklós Boskovits, «Gli affreschi nel duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana», in *Paragone*, XXX, 357 (1979), 3-41

Boskovits 1981
Miklós Boskovits, «Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo», in *Bollettino d'Arte*, IV, 66 (1981), 1-41

Boskovits 1983
Miklós Boskovits, «Proposte (e conferme) per Pietro Cavallinis», in *Roma anno 1300* 1983, 297-315

Boskovits 1987
Miklós Boskovits, «Il percorso di Masolino, precisazione sulla cronologia e sul catalogo», in *Arte cristiana*, LXXV (1987), 47-66

Boskovits 1991
Miklós Boskovits, «Il museo capitolare di Velletri e una pubblicazione recente», in *Arte cristiana*, LXXIX (1991), 453-454

Boskovits 1997
Miklós Boskovits, «Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta», in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Luchinat Acidini et al., Firenze 1997, 5-16

Boskovits 2000a Miklós Boskovits, «Giotto: un artita poco conosciuto?», in *Giotto* 2000, 75-94

Boskovits 2000b Miklós Boskovits, «Giotto a Roma», in *Arte cristiana*, 88 (2000), 171-180

Boskovits 2001 Miklós Boskovits, «Assisi e la pittura romana del secondo Duecento», in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di Giuseppe Basile-P. Pasquale Magro, Assisi 2001, 147-189

Boskovits 2002 Miklós Boskovits, «Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo», in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, 20 settembre-21 dicembre 2000), a cura di Luciano Bellosi et al., Milano 2002, 52-75

Boudard 1850 Ferdinand Boudard, in *Album giornale letterario e di belle arti Roma*, 17 (1850), 173-175

Boureau 1964 [2007] Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris 2007

Boyer 1938 Raffaele Boyer, *La diaconia del Velabro : note e indagini storiche su la Chiesa di S. Giorgio al Velabro*, Roma 1938

Boyle 1977 Leonard E. Boyle, *S. Clemente Miscellany I*, Roma 1977

Bradshaw-Nishi 1984 Marilyn Jane Bradshaw-Nishi, *Masolino’s Saint Catherine Chapel, San Clemente, Rome. Style Iconography, Patron and Date*, phil. Dissertation, Indiana University 1984

Braham 1980 Allan Braham, «The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altarpieces», in *The Burlington Magazine*, CXXII (1980), 106-112

Branchetti 2011 Maria Grazia Branchetti, *San Paolo fuori le mura: guida ai mosaici dall’età paleocristiana a oggi*, Roma 2011

Brandi 1952 Cesare Brandi, «The restoration of the St. John Lateran fresco», in *The Burlington Magazine*, 94 (1952), 218

Brandi 1956 Cesare Brandi, «Giotto recuperato a San Giovanni in Laterano», in *Scritti di storia dell’arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, I, 55-85

Brandi 1957 Cesare Brandi, «I cinque anni cruciali per la pittura fiorentina del ‘400», in *Studi in onore di Matteo Marangoni* (Studi di storia dell’arte dell’Istituto di Storia dell’Arte Medievale e Moderna dell’Università di Pisa 8), Firenze 1957, 167-175

Brandi 1983a Cesare Brandi, *Giotto*, Milano 1983

Brandi 1983b Cesare Brandi, «Pietro Cavallini», in *Roma anno 1300* 1983, 13-16

Brandis-Pächt 1974 Thomas Brandis-Otto Pächt, *Historiae Romanorum. Codex 151 in scrin. der Staats- und Universitaets- Bibliothek Hamburg*, 2 voll., Frankfurt 1974

Braun 1914 Joseph Braun, *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*, Torino 1914

Breton 1850 Ernest Breton, *Notice sur Tommaso Guidi, dit Masaccio*, Saint-Germain-En-Laye 1850

Brewyn 1933 William Brewyn, *A XV century guide-book to the principal churches of Rome*, London 1933

Brizzi 1985 *Le chiese di Roma negli acquerelli di Achille Pinelli*, a cura di Bruno Brizzi, testi di Liliana Barroero, Daniela Gallavotti Cavallero, Roma 1985

Brockhaus 1885 Heinrich Brockhaus, «Leonardo da Bissucio», in *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Festgabe für Anton Springer*, Leipzig 1885, 42-63

Brooke 2006 Rosalind B. Brooke, *The image of St Francis. Response to Sainthood in the thirteenth Century*, Cambridge 2006

Brown 1982 Peter Brown, «Dalla “plebs romana” alla “plebs Dei”: aspetti della cristianizzazione di Roma», in *Governanti e intellettuali. Popolo di Roma e popolo di Dio (I-VI secolo)*, a cura di Peter Brown et al., Torino 1982, 123-145

Brugnoli-Carandente 1970 Maria Vittoria Brugnoli-Giovanni Carandente, *Mostra dei restauri* 1969, Roma 1970

Buchowiecki 1967 Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. I. Die vier Patriarchalbasiliken und die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. S. Agata dei Goti bis S. Francesco Saverio*, Wien 1967

Buchowiecki 1970 Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. II. Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli*, Wien 1970

Buchowiecki 1974 Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. III. Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. S. Maria della Neve bis S. Susanna*, Wien 1974

Buddensieg 1959 Tilmann Buddensieg, «Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran», in *Cahiers Archéologiques*, 10 (1959), 157-200

Buonazia 2000 Irene Buonazia, «Grotte. Cappella dei santi Patroni d’Europa Benedetto, Cirillo e Metodio (1981)», in *La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000, IV, 835

Buonfiglio 2010 Marialetizia Buonfiglio, «Scripta manent: segni e graffiti al Portico d’Ottavia», in *Studi Romani*, LVIII, 1-4 (2010), 136-149

Burdach-Piur 1912-1929 Karl Burdach-Paul Piur, *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, Berlin 1912-1929

Busiri Vici 1891 Andrea Busiri Vici, *Quarantatré anni di vita artistica. Memorie storiche di un architetto*. 1890, Roma 1891

Busiuoceanu 1925 Alexandre Busiuoceanu, «Pietro Cavallini e la pittura romana del duecento e del trecento», in *Ephemeris dacoromana*, III (1925), 259-406

Busiuoceanu 1928 Alexandre Busiuoceanu, «Une miniature inédite du XIIIe siècle reproduisant une oeuvre perdue de Pietro Cavallini», in *Revue Archéologique*, 27 (1928), 141-145

Böcking 1839-1853 Ernst Böcking, *Notitia Dignitatum*, 3 voll., Bonn 1839-1853

Caciorgna 1995 Maria Teresa Caciorgna, «L’influenza angioina in Italia: gli ufficiali nominati a Roma e nel Lazio», in *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen-Age*, 107, 1 (1995), 173-206

Cadderi 2010 Attilio Cadderi (p.Carlo O.F.M.), *Beata Margherita Colonna (1255-1280). Le due vite scritte dal fratello Giovanni, senatore di Roma e da Stefania, monaca di San Silvestro in Capite*, Palestrina 2010

Caetani 1927 Gelasio Caetani, *Domus Caietana. Storia documentata della famiglia Caetani*, I, Sancasciano Val di Pesa 1927

Caetani Lovatelli 1915 Luigi Caetani Lovatelli, *Aurea Roma*, Roma 1915

Caldelli 2012 Elisabetta Caldelli, «Rilessioni preliminari sulla produzione libraria a Roma nel secolo XIV», in *Roma e il suo territorio nel Medioevo. le fonti scritte fra tradizione e innovazione*, a cura di Cristina Carbonetti et al., Spoleto 2012, 249-291

Calò 2013 Giuseppa Calò, «La facciata di S. Maria Maggiore ad opera di Ferdinando Fuga. Il cantiere e le maestranze», in *Studia liberiana*, 8, 2 (2013), 237-254

Cambedda 1988 Anna Cambedda, «Gli affreschi della porta San Paolo», in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 2 (1988), 127-134

Cameron 2010 Alan Cameron, *The Last Pagans of Rome*, Oxford 2010

Cancellieri 1802 Francesco Cancellieri, *Storia de’solenni Possessi de’Sommi Pontefici detti anticamente Processi o Processioni dopo la loro Coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense*, Roma 1802

Cancellieri 1806 Francesco Cancellieri, *Memorie istoriche delle sacre teste de’ santi apostoli Pietro e Paolo e della loro solenne ricognizione nella Basilica Lateranense*, Roma 1806

Canella 2006 Tessa Canella, *Gli “Actus Silvestri”: genesi di una leggenda su Costantino imperatore*, Todi-Spoleto 2006

Cannon 1982 Joanna Cannon, «Dating the frescoes by the Maestro di S.Francesco at Assisi», in *The Burlington Magazine*, CXXIV, 947 (1982), 65-69

Cantone 1992 Rosalba Cantone, «I mosaici della facciata di Santa Maria in Trastevere in Roma. Note e prime risultanze di restauro», in *Mosaici a San Vitale* 1992, 229-237

Cantone 2004 Rosalba Cantone, «Recuperi e nuove possibilità di lettura critica degli apparati decorativi nei monasteri benedettini di Subiaco», in *Lo spazio del silenzio* 2004, 125-242

Capanni 2009 Fabrizio Capanni, «Citta del Vaticano, Chiesa e ospizio di S. Pellegrino», in *San Pellegrino* 2009, 103-112

Capitelli 1998 Giovanna Capitelli, «L’"ignobil masso": la perdita chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica», in *Roma moderna e contemporanea*, 6, 1/2 (1998), 57-81

Cappelletti 2016 Lorenzo Cappelletti, «Rivistazione dell’iconografia e dell’iconologia dei due affreschi cruciali del ciclo premichelangiotesco della Cappella Sistina: la Consegna delle chiavi di Perugino e la Punizione di Core, Datan e Abiram di Botticelli», in *Le chiavi del paradiso* 2016, 9-58

Caraffa 1962 Filippo Caraffa, «Antonio, Abate, santo», in *Bibliotheca Sanctorum*, II 1962, coll. 106-114

Caraffa 1979 Filippo Caraffa, «Il complesso dei Santi Quattro Coronati», in *Alma Roma*, XX, 5-6 (1979), 40-44

Cardilli 1983 Luisa Cardilli, «Affreschi cavalliniani presso il Laterano», in *Roma anno 1300* 1983, 449-452

Cardilli 1990 Luisa Cardilli, «Le edicole sacre e i monumenti antichi», in *Edicole Sacre Romane* 1990, 78-84

Cardilli 1997 [2003] Luisa Cardilli, «L’antico Oratorio di S. Margherita tra S.Giovanni in Laterano e S. Croce in Gerusalemme: una realtà da recuperare», in *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l’antico è futuro*, a cura di Anna Maria Affanni, Viterbo 2003, 241-256

Cardini 1991 Franco Cardini, «Niccolò IV e la crociata», in *Nicolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente* 1991, 135-155

Cariello 2005 Nicola Cariello, «Santa Maria in Aquiro», in *Lazio ieri e oggi*, XLI, 8 (2005), 245

*Caritas im Schatten von Sankt Peter* 2015 *Caritas im Schatten von Sankt Peter. Der “Liber Regulae” des Hospitals von Santo Spirito in Sassia: eine Pruchthandschrift des 14. Jahrhunderts*, a cura di Gisela Drossbach-Gerhard Wolf, Regensburg 2015

Carletti 1979 Alessandro Carletti, *La basilica dei Santi Quattro Coronati*, Roma 1979

Carletti s.d. Alessandro Carletti, *Basilica dei Ss. Quattro Coronati*, Roma s.d.

Carli 1957 Enzo Carli, *Sassetta e il Maestro dell’Osservanza*, Milano 1957

Carli 1962 Enzo Carli, *L’abbazia di Monteoliveto*, Milano 1962

Carli 1977 Enzo Carli, *Gli affreschi del Tau a Pistoia*, Firenze 1977

*Carlo Magno* 2001 *Carlo Magno a Roma*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano, 16 dicembre 2000 - 31 marzo 2001), a cura di Francesco Buranelli, Roma 2001

Carloni 1983 Rosella Carloni, «Alcune osservazioni sulla tomba del cardinal Matteo d’Acquasparta in S. Maria in Aracoeli», in *Roma anno 1300* 1983, 643-649

Carloni 1985 Rosella Carloni, «La sistemazione di piazza di Pietra e la demolizione della chiesa di S. Stefano del Trullo al tempo di Alessandro VII», in *Alma Roma*, XXVI, 3-4 (1985), 73-97

Carocci 1989 Sandro Carocci, «Una nobiltà bipartita. Rappresentazioni sociali e lignaggi preminenti a Roma nel Duecento e nella prima metà del Trecento», in *Bullettino dell’Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano*, 95 (1989), 71-122

Carocci 1993a Sandro Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, Roma 1993

Carocci 1993b Sandro Carocci, «Baroni in città. Considerazioni sull’insediamento e i diritti urbani della grande nobiltà», in *Rome au XIIIe et XIVE siècle*, a cura di Etienne Hubert, Roma 1993, 139-173

Carocci 2004 Sandro Carocci, «Insediamento aristocratico e residenze cardinalizie a Roma fra XII e XIV secolo», in *Domus et splendida palatia* 2004, 17-28

Carocci-Vendittelli 2001 Sandro Carocci-Marco Vendittelli, «Società ed economia (1050-1420)», in *Roma medievale* 2001, 71-116

Carpiceci-Krautheimer 1996 Alberto Carlo Carpiceci-Richard Krautheimer, «Nuovi dati sull’antica basilica di San Pietro in Vaticano : parte I», in *Bollettino d’Arte*, s. 6, 80, 93/94, 1995 (1996), 1-70

Carreras Amato 1977 Emilia Carreras Amato, «Santa Maria in Cappella», in *Alma Roma*, XVIII, 5-6 (1977), 58-65

Carta-Russo 1988 Marina Carta-Laura Russo, *S. Maria in Aracoeli* (Le chiese di Roma illustrate 22), Roma 1988

Casanova 1994 Maria Letizia Casanova, *Il Museo di Palazzo Venezia*, Roma 1994

Cascioli 1916 Giuseppe Cascioli, «La Navicella di Giotto a S. Pietro in Vaticano», in *Bessarione*, 32 (1916), 118-138

Cascioli s.d. [1925] Giuseppe Cascioli, *Guida illustrata al nuovo museo di San Pietro (Petriano)*, Roma s.d. [1925]

Cassirer 1921 Kurt Cassirer, «Zu Borrominis Umbau der Lateransbasilika», in *Jabrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLII (1921), 55-66

Castaldi 2011 Tommaso Castaldi, *La Madonna della Misericordia: l’iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell’arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, Imola 2011

Castelnuovo 1962 [1991] Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, edizione riveduta e ampliata, Torino 1991

Castores 1994 *Castores, l’immagine dei Dioscuri a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, novembre 1994-gennaio 1995), a cura di Leila Nista, Roma 1994

Castri 1993 Serenella Castri, «1. Artista attivo a Roma, 1464-66. Madonna col Bambino, detta “Madonna del coro”», in *Il Duomo di Trento. II. Pitture, arredi e monumenti*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento 1993, 134-137

Casu 2011 Stefano G. Casu, *The Pittas Collection. Early Italian paintings (1200-1530)*, Florence 2011

*Catalogo della Mostra Giottesca 1937 Catalogo della Mostra Giottesca*, (3a edizione, 2a ristampa), Bergamo 1937

*Catalogue* 1901 *Catalogue des tableaux, statues, bas-reliefs et objets d’art exposés dans les galeries du Musée de Peinture et de Sculpture*, Grenoble 1901

Cavallaro 1984 Anna Cavallaro, «Aspetti e protagonisti della pittura del Quattrocento romano in coincidenza dei Giubilei», in *L’arte degli Anni santi* 1984, 334-346

Cavallaro 1992a Anna Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992

Cavallaro 1992b Anna Cavallaro, «I primi studi dall’antico nel cantiere del Laterano», in *Alle origini della nuova Roma* 1992, 401-412

Cavallaro 1996 Anna Cavallaro, «Roma e altri centri del Lazio», in *La pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Bergamo 1996, 76-103

Cavallaro 1997 Anna Cavallaro, «Roma 1420-1431. La pittura al tempo di Martino V», in *La storia dei Giubilei* 1997, 312-327

Cavallaro 1999 Anna Cavallaro, «Il rinnovato culto delle icone nella Roma del Quattrocento», in *L’arte di Bisanzio e l’Italia al tempo dei Paleologi 1261 – 1453*, a cura di Antonio Iacobini-Mauro Della Valle, Roma 1999, 285-299

Cavallaro 2004 Anna Cavallaro, «Recensione a S. L’Occaso, *Osservazioni sulla pittura e Roma sotto Martino V*», in *Studi storici*, 1 (2004), 146-148

Cavallaro 2009 Anna Cavallaro, *Santa Croce in Gerusalemme*, Roma 2009

Cavallaro 2016 Anna Cavallaro, «Il XV secolo: da Innocenzo VII (1404-1406) a Martino V (1417-1431)», in *La committenza artistica dei papi* 2016, 361-380

*Cavallini/Giotto, Roma/Assisi* 2002 *Cavallini/Giotto, Roma/Assisi. Proposte e aggiornamenti*, Atti del convegno (Roma, 10-11 ottobre 2001), a cura di Teresa Calvano, s.l. 2002

Cavazzi 1908 Luigi Cavazzi, *La diaconia di S. Maria in Via Lata e il monastero di S. Ciriaco. Memorie storiche*, Roma 1908

Cavazzi 1923 Luigi Cavazzi, «La facciata di S. Maria in Aracoeli e il VII centenario di S. Francesco d’Assisi (1226-1926)», in *Nuova Antologia*, (1923), 3-16

Cavazzini 2013 Laura Cavazzini, «La Vita di Andrea Pisano e la scultura della prima età», in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di Barbara Agosti et al., Venezia 2013, 205-216

CBCR 1937, I Richard Krautheimer-Spencer Corbett-Wolfgang Frankl, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, I, Città del Vaticano-New York 1937

CBCR 1962, II-1 Richard Krautheimer-Spencer Corbett-Alfred K. Franzer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II, 1, Città del Vaticano-New York 1962

CBCR 1964, II-2 Richard Krautheimer-Spencer Corbett-Wolfgang Frankl, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II, 2, Città del Vaticano-New York 1964

CBCR 1971, III Richard Krautheimer-Spencer Corbett-Alfred K. Franzer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, III, Città del Vaticano-New York 1971

CBCR 1976, IV Richard Krautheimer-Spencer Corbett-Alfred K. Franzer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, IV, Città del Vaticano-New York 1976

CBCR 1980, V Richard Krautheimer-Spencer Corbett-Alfred K. Franzer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, V, Città del Vaticano-New York 1980

Ceccarelli-Strinati 2000 Simonetta Ceccarelli-Tommaso Strinati, «La basilica del Salvatore e dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista al Laterano», in *Roma sacra: guida alle chiese delle città eterna*, Itinerario 19 (2000)

Cecchelli 1924 Carlo Cecchelli, *Sant’Agnese fuori le mura e S.Costanza* (Le chiese di Roma illustrate 10), Roma 1924

Cecchelli 1925 Carlo Cecchelli, *S. Maria in Via* (Le chiese di Roma illustrate 14), Roma 1925

Cecchelli 1930
Carlo Cecchelli, *San Clemente* (Le chiese di Roma illustrate 24/25), Roma 1930

Cecchelli 1932
Carlo Cecchelli, *Di alcune memorie benedettine a Roma*, Roma 1932

Cecchelli 1933
Carlo Cecchelli, *S. Maria in Trastevere* (Le chiese di Roma illustrate 31-32), Roma s.d [1933]

Cecchelli 1956
Carlo Cecchelli, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino 1956

Cecchelli 1960
Carlo Cecchelli, *La vita di Roma nel Medioevo. I.2. Le arti minori e il costume*, Roma 1960

Cecchelli 1961
Carlo Cecchelli, «A proposito del mosaico dell'abside lateranense», in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, a cura di Leo Bruhns et al., München 1961, 13-18

Cecchi 1937
Emilio Cecchi, *Giotto*, Milano 1937

Cecchin 2001
Stefano Cecchin, «L'Assunzione di Maria nella Scuola mariologica francescana», in *L'Assunzione di Maria Madre du Dio. Significato storico-savifico a 50 anni della definizione dogmatica*, Atti del 1º Forum internazionale di mariologia (Roma, 30-31 ottobre 2000), a cura di Moralejo Calvo-Stefano Cecchin, Città del Vaticano 2001, 585-646

Ceccopieri Maruffi 1980
Franco Ceccopieri Maruffi, «San Pellegrino degli Svizzeri», in *Strenna dei Romanisti*, 41 (1980), 119-122

Celani 1911
Enrico Celani, *La Biblioteca Angelica (1605-1870). Note e appunti*, 1911

Celenza 1996
Christopher S. Celenza, «The will of Cardinal Giordano Orsini (ob. 1438)», in *Traditio*, 51 (1996), 25-286

Celenza 2013
Christopher S. Celenza, «Orsini, Giordano», in *DBI*, LXXIX 2013, 657-662

Cellini 1955
Pico Cellini, «Di fra Guglielmo e di Arnolfo», in *Bollettino d'Arte*, s. 4, 40 (1955), 215-229

Cellini 1962
Pico Cellini, «L'opera di Arnolfo all'Aracoeli», in *Bollettino d'Arte*, 47 (1962), 180-185

Cempanari 1999
Mario Cempanari, *Scala Santa e Sancta Sanctorum: Storia Arte e Culto del Santuario*, Roma 1999

Centenario dei Padri 1947
*Centenario dei Padri trinitari nella basilica di S. Crisogono: 1847-1947*, Roma 1947

Cerasoli 1902
Francesco Cerasoli, «Nuovi documenti sulle vicende del Colosseo dal secolo XIII al XVIII», in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 30 (1902), 300-315

Cerioni 1984
Anna Maria Cerioni, «VIII.2. Gentile da Fabriano (?), Ritratto di Carlo Magno o Testa di David», in *L'arte degli anni santi* 1984, 347-348

Cerone 2015
Roberta Cerone, *La regola e il monastero. Arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco (sec. VI-XV)*, Roma 2015

Cerrati 1914
Michele Cerrati, «Introduzione», in *Alfarano* 1582 [1914], XI-LIII

Cerutti 2015
Damien Cerutti, «Angeli per il papa. Il politico di Bologna», in *Giotto, l'Italia* 2015, 154-163

Cerutti c.s.
Damien Cerutti, *Un bolognese nella bottega di Giotto*, thèse de doctorat, Université de Lausanne c.s.

Cesanelli 1934
Lorenzo Cesanelli, «S. Benedetto in Piscinula», in *Capitolium*, 10 (1934), 299-308

Chelazzi Dini 1996
Giulietta Chelazzi Dini, «Lippo Vanni», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XXVI 1996, 736-739

Chiappelli 1923
Luigi Chiappelli, «Nuovi documenti su Giotto», in *L'Arte*, XXVI (1923), 132-136

Chiarelli 1972
Renzo Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, Milano 1972

Chiarini 1961
Marco Chiarini, «Arcangelo di Cola», in *DBI*, III 1961, 746-748

Chilosi 2010
Maria Grazia Chilosi, «Il monumento del cardinale Guillaume Durand a santa Maria sopra Minerva. Lo spostamento, i restauri e alcuni dati sulla tecnica esecutiva», in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinale Guillaume de Bray dopo il restauro*, Atti del convegno internazionale di studio (Roma - Orvieto, 9-11 dicembre 2004) (Bollettino d'Arte 2009), Firenze 2010, 249-254

Chini 1999
Paola Chini, «La casa romana alle pendici del Campidoglio. L'Insula dell'Aracoeli», in *Forma Urbis*, 4, 6 (1999), 5-13

Choux 1962
Jacques Choux, «Une réplique de la «Navicella» de Giotto à la cathédrale de Tou», in *Le Pays Lorrain*, 43, 4 (1962), 137-144

Christe 1970
Yves Christe, «A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome», in *Cahiers Archeologiques*, 20 (1970), 197-206

Christe 1999
Yves Christe, *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban 1999

Christiansen 1982
Keith Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Ithaca 1982

Christiansen 2005
Keith Christiansen, «L'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano», in *Gentile da Fabriano* 2005, 11-40

Châtelet 1996
Albert Chatelet, «Retour sur la Navicella», in *Revue d'Alsace. Mélanges offerts à Francis Rapp*, 122 (1996), 201-208

Ciancio Rossetto 2008a
Paola Ciancio Rossetto, «Portico d'Ottavia - Sant'Angelo in Pescheria. Nuove acquisizioni sulle fasi medievali», in *Rivista di archeologia Cristiana*, 84 (2008), 415-438

Ciancio Rossetto 2008b
Paola Ciancio Rossetto, «Portico d'Ottavia. Un monumento esemplare per il “recupero” e il “reimpiego”», in *Il reimpiego in architettura: recupero, trasformazione e uso*, Atti del convegno (Roma, 8-10 novembre 2007) (Collection de l'Ecole Française de Rome 418), a cura di Jean-François Bernard et al. 2008, 255-262

Giardi Dupré dal Poggetto 1981
Maria G. Giardi Dupré dal Poggetto, *Il Maestro del codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981

Giardi Dupré dal Poggetto 1991
Maria Grazia Giardi Dupré dal Poggetto, «La committenza e il mecenatismo artistico di Niccolò IV», in *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente* 1991, 193-222

Ciccuto 2011
Marcello Ciccuto, «“Reliquiarum servator” : il *Livio Parigino Lat. 5690*. II. Vicenda colonnese del Livio di Petrarca, fra Napoli, Avignone e Roma», in *La bibliothèque de Petrarca. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, Actes du Ile congrès international sciences et arts, philologie et politique à la Renaissance (Tours, 27-29 novembre 2003), a cura di Maurice Brock et al., Turnout 2011, 89-99

Ciccuto 2012
Marcello Ciccuto, «Fatti romani del Tito Livio Colonna», in *Reliquiarum servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di Marcello Ciccuto et al., Pisa 2012, 11-58

Cichy 1959
Bodo Cichy, *Rom. Veduten des 14.-19. Jabrbunderts*, Roma 1959

*Cimabue a Pisa* 2005
*Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Catalogo della mostra (Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005), a cura di Mariagiulia Burresti-Antonino Caleca, Pisa 2005

Ciofetta 2005
Simona Ciofetta, «Santa Lucia in Selci», in *Roma sacra: guida alle chiese della città eterna*, Itinerario 31 (2005), 20-25

Cioni 2014
Elisabetta Cioni, «Guccio di Mannaia e l'oreficeria senese del XIII secolo», in *Il Calice di Guccio di Mannaia* 2014, 17-105

Cipriani 1835
Giovanni Battista Cipriani, *Itinerario figurato degli edifizj più rimarcevoli di Roma*, Roma 1835

Cipriani s.d. [1974?]
Luigi Cipriani, *S. Francesco d'Assisi a Ripa Grande in Trastevere Roma*, Roma s.d. [1974?]

Ciranna 2006
Simonetta Ciranna, «Luglio 1943. Quel che resta di San Lorenzo», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 129 (2006), 213-252

Cirulli 2005
Beatrice Cirulli, «Una ricerca sulle chiese degli ordini mendicanti», in *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, Catalogo della mostra (Perugia-Orvieto, 7 luglio 2005-8 gennaio 2006), a cura di Vittoria Garibaldi-Bruno Toscano, Cinisello Balsamo 2005, 83-89

Cirulli 2011
Beatrice Cirulli, «Le terziarie e i loro luoghi di culto nella Roma del Quattrocento. Documenti e immagini», in *Amicitiae sensibus. Studi in onore di Don Mario Sensi* (Bollettino storico della città di Foligno 31-34), a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli-Fortunato Frezza, Foligno 2011, 815-879

Cirulli 2012
Beatrice Cirulli, «Per meglio ascoltare la messa dal coro: l'altare del signore di Tolfa vecchia e il trittico di Lippo Vanni in Santa Aurea», in *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire*, a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli et al., Fabriano 2012, 1049-1062

Clark 1951
Kenneth Clark, «An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria Maggiore», in *The Burlington Magazine*, XCIII (1951), 339-346

Clausse 1893
Gustave Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie-Sicile*, 2 voll., Paris 1893

Clausse 1897
Gustave Clausse, *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*, Paris 1897

Claussen 1980
Peter Cornelius Claussen, «Der Wenzelsaltar in Alt St. Peter. Heiligenverehrung, Kunst und Politik unter Karl IV.», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (1980), 280-299

Claussen 1987
Peter Cornelius Claussen, *Magistri Doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum I; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 14), Stuttgart 1987

Claussen 1989
Peter Cornelius Claussen, «Marmi antichi nel Medioevo romano. L'arte dei Cosmati», in *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma 1989, 65-79

Claussen 2002
Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. A-F* (Corpus Cosmatorum II, 1; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 14), Stuttgart 2002

Claussen 2007
Peter Cornelius Claussen, «Lateransbasilika (San Giovanni in Laterano) bis zum ende des Mittelalters», in *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, a cura di Christina Strunck, Petersberg 2007, 110-116

Claussen 2008
Peter Cornelius Claussen, «S. Giovanni in Laterano», in *Corpus Cosmatorum* 2008, 23-353

Claussen 2014
Peter Cornelius Claussen, «L'altare di Santa Maria in Cappella a Trastevere. Un'opera dell'XI secolo quasi sconosciuta o ignorata», in *Il potere dell'arte* 2015, 53-64

Claussen 2016
Peter Cornelius Claussen, «Nikolaus IV. als Erneuerer von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore in Rom», in *Monuments & memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in honour of Sible de Blaauw*, a cura di Mariëtte Verhoeven et al., Turnhout 2016, 53-67

Colantuoni 1889
Raffaele Colantuoni, *La chiesa di S. Maria del Popolo negli otto secoli dalla sua prima fondazione (1099 - 1889)*, Roma 1889

Colasanti 1904
Arduino Colasanti, «Scoperta di antichi affreschi in Santa Maria Maggiore: Cimabue o Cavallini?», in *La Tribuna*, luglio (1904)

Colasanti 1905
Arduino Colasanti, «Antichi affreschi nella chiesa di S. Maria Maggiore a Roma», in *Emporium*, 21 (1905), 67-72

Colasanti 1909
Arduino Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909

Colasanti 1923
Arduino Colasanti, *S. Maria in Aracoeli* (Le chiese di Roma illustrate 2), Roma 1923

Cole 1980
Bruce Cole, *Sieneese Painting from its Origins to the Fifteenth Century*, New York 1980

Colella 1997
Renate L. Colella, «Hagiographie und Kirchenpolitik - Stephanus und Laurentius in Rom», in *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di Renate L. Colella et al., Wiesbaden 1997, 75-96

Coletti 1937
Luigi Coletti, «Nota sugli esordo di Giotto», in *La critica d'arte*, 2 (1937), 124-130

Coletti 1941-1947
Luigi Coletti, *I primitivi*, 3 voll., Novara 1941-1947

Colle 1987
Enrico Colle, *Masaccio*, Montepulciano 1987

Collins 2002
Amanda Collins, *Greater than Emperor. Cola di Rienzo (ca. 1313-54) and the World of Fourteenth-Century Rome*, Ann Arbor 2002

Colucci 2005
Silvia Colucci, «L'iconografia del Cristo con i Dolenti in umiltà: una questione aperta», in *Il “Crocifisso con i Dolenti in umiltà” di Paolo di Giovanni di Fei: un capolavoro riscoperto*, a cura di Alessandro Bagnoli, Siena 2005, 35-48

*Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi, Firenze 2008

Colvin 1898
Sidney Colvin, *A Florentine Picture-Chronicle*, London 1898

Condello 1989
Emma Condello, «I codici Stefaneschi: libri e committenza di un cardinale avignonese», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 112 (1989), 195-218

Cook 1999
William R. Cook, *Imags of St. Francis of Assisi* (Italian Medieval and Renaissance Studies 7), Firenze 1999

Cooper 2013
Donal Cooper, «Redefining the Altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's *Stigmatization of Saint Francis* and its Pisan Context», in *Art history*, 36, 4 (2013), 687-713

Cooper-Robson 2013
Donal Cooper-Janet Robson, *The making of Assisi*, New Haven-London 2013

Coor-Achenbach 1953
Gertrud Coor-Achenbach, «Notes on two unknown early Italian panel paintings», in *Gazette des Beaux-Arts*, 42 (1953), 247-258

Coppola 2012
Maria Rosaria Coppola, *La fabbrica del Vittoriano: scavi e scoperte in Campidoglio (1885-1935)*, Roma 2012

Corbo 1969
Anna Maria Corbo, *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969

Cordellier 1995
*Documenti e Fonti su Pisanello (1395-1581 circa)* (Verona illustrata 8), a cura di Dominique Cordellier, Verona 1995

Cornini 1992
Guido Cornini, «*Il Quattrocento*», in *Pinacoteca Vaticana*, a cura di Umberto Baldini, Milano 1992, 189-251

Cornini 1998
Guido Cornini, «Tommaso di Cristoforo Fini, called Masolino da Panicale (Panicale in Valdarno, 1383 – c. 1440): The Burial of the Virgin, Vatican Museums, inv. 40245», in *Angels from the Vatican: the Invisible Made Visible*, Catalogo della mostra (Los Angeles, California - St. Louis, Missouri - Detroit, Michigan - Baltimore, Maryland - West Palm Beach, Florida), a cura di Allen Duston-Arnold Nesselrath, Milano 1998, 182-185

Cornini 2001
Guido Cornini, «8. Testa di Re (Davide o Salomone), tradizionalmente ritenuta di Carlo Magno», in *Carlo Magno* 2001, 116-117

Cornini 2006
Guido Cornini, «VII.6. Gentile da Fabriano. Testa di re (Davide o Salomone)», in *Gentile da Fabriano* 2006a, 308-309

Cornini 2008
Guido Cornini, «113. Gentile da Fabriano (?). Testa di re (Davide o Salomone)», in *Il '400 a Roma* 2008, II, 206-207

Cornini 2016
Guido Cornini, «Note storico-critiche», in *Ricerche sul politico Stefaneschi* 2016, 25-45

Cornini-De Strobel 1992
Guido Cornini-Anna Maria De Strobel, «Le Sale dei Paramenti e l'appartamento Borgia», in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1992, 89-93

*Corpus I*
*L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*, a cura di Maria Andaloro (La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus I), Milano 2006

*Corpus IV*
*Riforma e tradizione 1050-1198*, a cura di Serena Romano (La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus IV), Milano 2006

*Corpus V*
*Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.*, a cura di Serena Romano (La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus V), Milano 2012

*Corpus Cosmatorum* 2008
*Die Kircben der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. II, 2. S. Giovanni in Laterano*, a cura di Peter Cornelius Claussen (Corpus Cosmatorum II, 2; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 21), Stuttgart 2008

*Corpus Cosmatorum* 2010
*Die Kircben der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300. III. S. Giacomo alla Lungara bis S. Lucia della Tinta*, a cura di Peter Cornelius Claussen (Corpus Cosmatorum III; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 22), Stuttgart 2010

Corrado 1891
Andrea R. Corrado, *Notizie storiche sulla ven. chiesa parrocchiale di S. Maria in via dei Servi di Maria*, Roma 1891

Corrubolo 2004
Federico Corrubolo, *La chiesa di Santa Maria dei Monti*, Roma 2004

Corvisieri 1869
Costantino Corvisieri, «Antonazo Aquilio romano», in *Il Buonarroti*, IV (1869), 129-136

Costantini 2015
Carlo Costantini, «Pietro Cavallini ad Assisi», in *Il potere dell'arte* 2015, 849-869

Cozzi 2013
Enrica Cozzi, *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. 1. Pittura romanica e gotica*, Treviso 2013

Craveri 1969 [2002]
*I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, ristampa dell'edizione del 1969, Torino 2002

Cremer 1998
Folkhard Cremer, *Das antistaufische Figurenprogramm des Naumburger Westchors*, Altfeld 1998

Crisuolo 2012
Margherita Crisuolo, «L'affresco del catino absidale di San Giorgio in Velabro a Roma», in *Lazio teri e oggi*, 48 (2012), 70-71

Cristiani Testi 1982a
Maria Laura Cristiani Testi, «Gli affreschi del Sacro Speco», in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di Claudio Giumelli, Milano 1982, 95-202

Cristiani Testi 1982b
Maria Laura Cristiani Testi, «Modelli di ambito bizantino e franco-germanico nella cultura toscana del dugento», in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di Hans Belting, Bologna 1982, 247-256

Cristiani Testi 1983
Maria Laura Cristiani Testi, «Consolo: il Maestro del busto di Innocenzo III e i collaboratori negli affreschi del S. Speco di Subiaco», in *Roma anno 1300* 1983, 403-411

Crowe-Cavalcaselle 1864-1866
Joseph Archer Crowe-Giovanni Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy, from the second to the sixteenth century*, 3 voll., London 1864-1866

Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1903-1914] Joseph Archer Crowe-Giovanni Battista Cavalcaselle, *History of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena: from the second to the sixteenth century*, edited by Langton Douglas and Tancred Borenius, 6 voll., London 1903-1914

Crowe-Cavalcaselle 1864-1866 [1923] Joseph Archer Crowe-Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy*, a cura di Langton Douglas e Arthur Strong, London 1923

Crowe-Cavalcaselle 1869-1874 Joseph Archer Crowe-Giovanni Battista Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, 6 voll., Leipzig 1869-1874

Crowe-Cavalcaselle 1886-1908 Joseph Archer Crowe-Giovanni Battista Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Firenze 1886-1908

Curcio 1978 Giovanna Curcio, «L'ospedale di San Giovanni in Laterano: funzione urbana di una istituzione ospedaliera. I», in *Storia dell'Arte*, 32 (1978), 23-39

Curcio 1979 Giovanna Curcio, «L'ospedale di San Giovanni in Laterano: funzione urbana di una istituzione ospedaliera. II», in *Storia dell'Arte*, 34-37 (1979), 103-130

Curcio 1983 Giovanna Curcio, «Giuliano Dati : “Comincia el Tractato di Santo Ioanni Laterano”», in *Scrittura biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, Atti del 2° seminario (Città del Vaticano, 6-8 maggio 1982), a cura di Massimo Miglio, Città del Vaticano 1983, 271-304

Curcio 1992 Giovanna Curcio, «“Nisi celeriter repararetur totaliter est ruitura”. Notazioni su struttura urbana e rinnovamento edilizio in Roma al tempo di Martino V», in *Alle origini della nuova Roma* 1992, 537-554

Curzietti 2008 Jacopo Curzietti, «“Con disegno del Cavalier Bernino”: Giulio Cartari e la decorazione della cappella Poli in San Crisogono a Roma», in *Storia dell'Arte*, 120 (2008), 41-58

Cusanno 1989 Annamaria Cusanno, «Il complesso fortificato “delle Milizie” a Magnanapoli», in *Bollettino d'Arte*, s.VI, LXXVI, 56-57 (1989), 91-108

Cämmerer-George 1966 Monika Cämmerer-George, *Die Rabmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg 1966

D'Achille 1991a Anna Maria D'Achille, «La scultura», in *Roma nel Duecento* 1991, 145-235

D'Achille 1991b Anna Maria D'Achille, «Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del santuario sul Monte Autore presso Vallepietra», in *Arte Medievale*, 5 (1991), 49-73

D'Achille 1995 Anna Maria D'Achille, «Giovanni di Cosma», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI 1995, 724-727

D'Achille 2000 Anna Maria D'Achille, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000

D'Acunto 2013 Nicolangelo D'Acunto, «Tra papato e impero: l'abbazia di Sansepolcro nei secoli XI-XII», in *Una Gerusalemme sul Tevere. L'abbazia e il “Burgus Sancti Sepulcri” (secoli X-XV)*, a cura di Massimiliano Bassetti et al., Spoleto 2013, 87-118

D'Alberto 2008a Claudia D'Alberto, «Arte come strumento di propaganda. Il mosaico di Santa Maria del Principio nel duomo di Napoli», in *Arte Medievale*, 7, 1 (2008), 105-123

D'Alberto 2008b Claudia D'Alberto, «Ufficialità francescana e potere comitale: la cappella di San Francesco a Castelvecchio Subequo», in *Universitates e baronie* 2008, I, 53-69

D'Alberto 2009 Claudia D'Alberto, «Lellus de Urbe. Arcivescovo Humbert d'Ormont, San Paolo», in *Giotto e il Trecento* 2009, II, 229-230

D'Alberto 2013 Claudia D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone: sculture nel contesto*, Roma 2013

D'Aleñçon 1908 Edouard D'Aleñçon, *La chiesa di S.Nicola de Portiis*, Roma 1908

D'Alessandro 2009 Lorenza D'Alessandro, «I santi Pietro e Paolo. Il restauro», in *I santi apostoli* 2009, 16-23

D'Arrigo 1980 Maria D'Arrigo, «Alcune osservazioni sullo stato originario della tomba di Bonifacio VIII», in *Federico II e l'arte del Duecento*, I 1980, 373-378

D'Onofrio 1973 Cesare D'Onofrio, *“Renovatio Romae”: storia e urbanistica dal Campidoglio all'EUR*, Roma 1973

D'Onofrio-Strinati 1972 Mario D'Onofrio-Claudio Strinati, *S. Maria in Aquiro* (Le chiese di Roma illustrate 125), Roma 1972

Da Bra 1924 Giuseppe Da Bra, *Nuova guida storica illustrata della basilica di S. Lorenzo fuori le mura: con notizie sulle catacombe di S. Ciriaca e appendice sul “Campo Verano”*, Roma 1924

Da Bra 1929 Giuseppe Da Bra, *Guida storico-artistica della basilica di S. Lorenzo fuori le mura e delle catacombe di S. Ciriaca*, Roma 1929

Da Bra 1952 Giuseppe Da Bra, *San Lorenzo fuori le mura*, Roma 1952

Da Gai 2011 Valerio Da Gai, «Molinari, Leonardo dei», in *DBI*, LXXV 2011, 657-662

*Da Pisanello 1988*
*Da Pisanello ai Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Roma, 24 maggio-19 luglio 1988), a cura di Anna Cavallaro-Enrico Parlato, Milano-Roma 1988

Dania 1971 Luigi Dania, «32. Pittore Marchigiano operante nel terzo decennio del XV secolo. Madonna col Bambino e i santi Andrea, Michele, Giovanni Battista, Saba», in *Pittura nel Maceratese dal Duecento al Tardo Gotico*, Catalogo della mostra (Macerata, 27 giugno-17 agosto 1971), Macerata 1971, 133-137

Daniele 1964 Ireneo Daniele, «Eusebio, Ponziano, Vincenzo e Pellegrino, santi martiri a Roma», in *Bibliotheca Sanctorum*, V 1964, coll. 275-276

Darsy 1961 Félix Darsy, *Santa Sabina* (Le chiese di Roma illustrate 63-64), Roma 1961

Davidson 1963 Bernice Davidson, «Early drawings by Perino del Vaga», in *Master Drawings*, I, 3 (1963), 3-16

Davies 1951 [1961] Martin Davies, *National Gallery Catalogues: The Earlier Italian Schools*, London 1961

DBI
*Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960-

De Angelis 1821 Luigi De Angelis, *Notizie istorico-critiche di Fra Giacomo da Torrita nobil terra della Toscana primo ristoratore dell'arte musivaria in Italia nelle quali si parla distintamente della detta sua patria e delle altre persone più illustri che in diversi tempi vi trassero i loro natali*, Siena 1821

De Angelis 1958 Ferdinando De Angelis, *Santa Maria in Aracoeli. Piccola guida storico-artistica*, Roma 1958

De Benedictis 1973 Cristina De Benedictis, *Giotto. Bibliografia. II. 1937-1970*, Roma 1973

De Beylić 1909 Léon De Beylié, *Le Musée de Grenoble. Peintures, dessins, marbres, bronzes, etc.*, introduction de Marcel Raymond, Paris 1909

De Blaauw 1987 [1994] Sible De Blaauw, *Cultus et decor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, 2 voll., Città del Vaticano 1994

De Blaauw 2016 Sible De Blaauw, «In the mirror of Christian Antiquity: early papal identification portraits in Santa Maria Maggiore», in *Example or alter ego? Aspects of the portrait historié in Western art from antiquity to the present*, a cura di Volker Manuth et al., Turnhout 2016, 109-130

De Buck 1871 Victor De Buck, *Le Gesù de Rome. Notice descriptive et historique*, Bruxelles 1871

De Dominicis 2009 Claudio De Dominicis, *Membri del Senato della Roma pontificia. Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e Lista d'oro delle famiglie dirigenti (secc. X-XIX)*, Roma 2009

De Dreuille 1996 François Mayeul De Dreuille, *S. Ambrogio della Massima: XXII secoli di storia. La più antica casa religiosa di Roma*, Parma 1996

De Gregori 1929 Luigi De Gregori, «Mostra di topografia romana», in *Capitolium*, 5 (1929), 502-520

De Laurière 1879 Jean De Laurière, *L'abside de Saint-Jean-du-Latran* (Bulletin monumental s. 5, 45), Tours 1879

De Luca 2002 Maurizio De Luca, «The history and practice of the removal of the frescoes», in *Medieval frescoes from the Vatican Museums collection*, An Exhibit at the Museum of Texas Tech University (Lubbock, June 2 - September 15 2002), a cura di Francesco Buranelli-Margaret Lutherer, Lubbock 2002, 99-104

De Luca 2008 Maurizio De Luca, «Storia e tecnica del distacco dei dipinti murali», in *Attorno a Cavallini* 2008, 33-44

De Marchi 1992 Andrea De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992

De Marchi 1998a Andrea De Marchi, «Gentile da Fabriano», in *Art Dossier*, 136 (1998)

De Marchi 1998b Andrea De Marchi, «Gentile da Fabriano et Pisanello à Saint-Jean de Latran», in *Pisanello*, Actes de colloque (Paris, 26 - 28 juin 1996), a cura di Dominique Cordellier-Bernadette Py, I, Paris 1998, 161-213

De Marchi 1998c Andrea De Marchi, «Maestro del trittico Brancaccio. 99. Madonna col Bambino in trono, cardinal Rinaldo Brancaccio, Annunciazione, sant'Andrea, san Michele, san Giovanni Battista e san Sabà», in *Fioritura* 1998, 256-257

De Marchi 1998d Andrea De Marchi, «Maestro del trittico Brancaccio. 98. Madonna col Bambino, Annunciazione, san Giovanni Evangelista, santa martire, santa Caterina martire, san Giovanni Battista», in *Fioritura* 1998, 254-255

De Marchi 1999 Andrea De Marchi, «Gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni presso Sant'Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana», in *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, Catalogo della mostra (Fermo, 28 agosto-31 ottobre 1999), a cura di Germano Liberati, Livorno 1999, 48-69

De Marchi 2006a Andrea De Marchi, «A Siena e a Roma, al servizio di papa Martino V», in *Gentile da Fabriano* 2006a, 296-297

De Marchi 2006b Andrea De Marchi, «Gentile e la sua bottega», in *Gentile da Fabriano* 2006c, 9-53

De Marchi 2009 Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al politico gotico*, Firenze 2009

De Marchi 2010 Andrea De Marchi, «Gentile da Fabriano per il Duomo di Orvieto, agosto – ottobre 1425», in *Storia di Orvieto. III. Quattrocento e Cinquecento*, a cura di Carla Benocci et al., II, Perugia 2010, 403-411

De Marchi 2013 Andrea De Marchi, «Un cadre béant sur le monde. La révolution giottesque à travers le développement de nouveau types de croix et de retables monumentaux», in *Giotto e compagni*, catalogue de l'exposition (Paris, 18 avril-15 juillet 2013), a cura di Dominique Thiébaud, Paris 2013, 49-65

De Marchi c.s. Andrea De Marchi, «Reconsidering the traces of Gentile da Fabriano and Pisanello in the Lateran Basilica», in *The Lateran Basilica*, Atti del convegno (Roma 19-21 settembre 2016), a cura di Lex Bosman et al., Cambridge c.s.

De Marchi 1997 Andrea G. De Marchi, «Note su Toscani, Lippo d'Andrea e una mostra di primitivi», in *Storia dell'Arte*, 89 (1997), 137-139

De Marchi-Romano 2015 Andrea De Marchi-Serena Romano, «Giotto e la basilica di San Pietro: le “imagines collectae”», in *Giotto, l'Italia* 2015, 132-139

De Nicola 1906 Giacomo De Nicola, «L'affresco di Simone Martini ad Avignone», in *L'Arte*, 9 (1906), 336-344

De Nicola 1909 Giacomo De Nicola, «Il tesoro di San Giovanni in Laterano fino al sec. XV (Nuovi documenti per l'arte del Quattrocento in Roma)», in *Bollettino d'Arte*, III, 1/2 (1909), 19-53

de Nolhac 1887 Pierre de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887

De Rossi 1891 Giovanni Battista De Rossi, «Raccolta d'Iscrizioni Romane relative ad artisti e dalle loro opere nel Medio Evo compilate alla fine del secolo XVI», in *Bullettino di Archeologia Cristiana*, II (1891), 73-100

De Rossi 1899 Giovanni Battista De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma [1873]-1899

De Rossi s.d. Giovanni Battista De Rossi, *Le sette basiliche di Roma*, Roma s.d.

De Simone 2002 Gerardo De Simone, «L'ultimo Angelico. Le Meditationes del cardinal Torquemada e il ciclo perduto nel chiostro di S. Maria sopra Minerva», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 76 (2002), 41-87

De Simone c.s. Gerardo De Simone, *Angelico*, Firenze c.s.

De Spirito 2004 Giuseppe De Spirito, «La basilica lateranense nel quadro delle vicende del patriarcio del secolo X. L'evidenza epigrafica», in *Mélanges de l'école française de Rome-Antiquité*, 116 (2004), 117-139

De Tóth 1955 Giovanni B. De Tóth, *Grotte Vaticane*, Città del Vaticano 1955

De Vincentiis 2000 Amedeo De Vincentiis, «Innocenzo VII», in *Enciclopedia dei Papi*, II, 2000, 581-584

De Waal 1889 Anton De Waal, «Ein Christusbild aus der Zeit Leo's III», in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 3 (1889), 386-390

De Waal 1914 Anton De Waal, *Das Apsis-mosaik in der Basilica Constantiniana des Lateran*, München 1914

Degenhart 1940 Bernhard Degenhart, *Antonio Pisanello*, Wien 1940

Degenhart 1945 Bernhard Degenhart, *Pisanello*, Torino 1945

Degenhart-Schmitt 1960 Bernhard Degenhart-Annegrit Schmitt, «Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums», in *Münchnrer Jahrbuch der bildenden Kunst*, XI (1960), 59-151

Degenhart-Schmitt 1968 Bernhard Degenhart-Annegrit Schmitt, *Süd- und Mittelitalien* (Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, I), 2 (Katalog 168-635), Berlin 1986

Degenhart-Schmitt 1980 Bernhard Degenhart-Annegrit Schmitt, *Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien* (Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, II), 2 (Katalog 665-716), Berlin 1980

Degenhart-Schmitt 2004 Bernhard Degenhart-Annegrit Schmitt, *Verona. Pisanello und seine Werkstatt* (Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, III), 2 voll., Berlin 2004

Dejonghe 1970 Maurice Dejonghe, *Roma santuario mariano* (Roma cristiana VII), Bologna 1970

Del Frate 2005 Isabella Del Frate, «Frammenti di medioevo nella chiesa di Sant'Angelo in Foro Piscium», in *Monumenti di Roma. Quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico-artistico e demoen antropologico di Roma*, 3 (2005), 121-128

Dell'Orso 1988 Silvia Dell'Orso, «Considerazioni intorno agli affreschi della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino», in *Bollettino d'Arte*, s. 6, 73 (1988), 63-82

Della Valle 2015 Mauro Della Valle, «L'immagine della Croce nella decorazione monumentale di Roma», in *Il potere dell'arte* 2015, 65-77

Delle Foglie 2004 Anna Delle Foglie, «Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo tra Roma, Castiglione Olona e Napoli», in *Arte Lombarda*, CXL (2004), 56-63

Delle Foglie 2011 Anna Delle Foglie, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni in Carbonara*, Milano 2011

Delle Foglie 2015 Anna Delle Foglie, «Il Capys Silvius di Masolino e la Porta federiciana di Capua», in *Il potere dell'arte* 2015, 969-988

Delogu 2000 Paolo Delogu, «Leone III, santo», in *Enciclopedia dei Papi*, I, 2000, 695-704

Demus 1949 Otto Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949

de' Caterina 1995 Maria Clara de' Caterina, «Santa Maria del Popolo», in *Roma sacra: guida alle chiese delle città eterna*, Itinerario 1 (1995), 12-28

*Diario di Roma* 1839
*Diario di Roma*, supplemento al numero 84 del 22 ottobre 1839

Di Bernardino 2000 Angelo Di Bernardino, «Eusebio, santo», in *Enciclopedia dei Papi*, I, 2000, 313-315

Di Calisto 2008 Laura Di Calisto, «“Super hanc columnnam reedificabo Ecclesiam meam” . L'oratorio della SS. Annunziata a Riofreddo: committenza Colonna tra percorsi devozionali e politica assistenziale», in *Universitates e baronie* 2008, II, 227-248

Di Cerdena 1950 Jacopo Di Cerdena, *La chiesa e il monastero dei SS. Quattro Coronati in Roma: guida artistica, pratica, illustrata*, Roma 1950

Di Dea-Petrucci-Stefalani 1987 Michela Di Dea-Manuela Petrucci-Stefano Stefalani, «Roma: il Casino del cardinal Bessarione», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 31 (1987), 102-104

Di Lorenzo 2008 Pietro Di Lorenzo, «Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il Medioevo tardogotico (metà sec. XIV - metà sec. XV)», in *Rivista di Terra di Lavoro-Bollettino online dell'archivio di Stato di Caserta*, 3 (2008), 23-38

Di Maggio 2008 Elena Di Maggio, *Le donne dell'ospedale del Salvatore di Roma*, Roma 2008

Di Napoli Rampolla 2015 [ma 2017] Federica Di Napoli Rampolla, «La decorazione della capella Altieri in Santa Maria sopra Minerva in Roma nel XVII secolo», in *Kermes*, XXVIII, 97, 2015 [2017], 56-64

Di Simone 2012 Paolo Di Simone, «Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova: prolegomeni a un'indagine – 1», in *Rivista d'Arte*, s. 5, II (2012), 39-76

Di Simone 2013 Paolo Di Simone, «Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova: prolegomeni a un'indagine – 2», in *Rivista d'Arte*, s. 5, III (2013), 35-55

Dietl 2009 Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, Berlin 2009

Dionisi 1978 Aurelio Dionisi, *Le gemelle del Vignola. Profilo storico-artistico delle Cappelle dedicate alla Madonna della Strada e al Sacro Cuore nella Chiesa del Gesù in Roma*, Roma 1978

Dionisi 1982 Aurelio Dionisi, *Il Gesù di Roma: breve storia e illustrazione della prima chiesa eretta dalla Compagnia di Gesù*, Roma 1982

*Dipinti romani* 2004
*Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, Catalogo della mostra (Roma, 8 aprile-29 giugno 2004), a cura di Tommaso Strinati-Angelo Tartuferi, Milano 2004

Dittelbach 1992 Thomas Dittelbach, «“Nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria” - La monocromia come veicolo di propaganda dell'ordine mendicante degli Agostiniani», in *Arte e spiritualità* 1994, 101-108

Docci 1982 Mario Docci, «Il casino di Donna Olimpia a Ripa Grandes», in *Rassegna di architettura e urbanistica*, XVIII, 54 (1982), 90-98

Docci 2006 Marina Docci, *San Paolo fuori le mura: dalle origini alla basilica delle “origini”*, Roma 2006

Dom Gabriel 1882
Dom Gabriel, *L'Abbaye des Trois Fontaines située aux Eaux-Salviennes, près de Rome*, Landerneau 1882

*Domus et splendida palatia* 2004
*Domus et splendida palatia. residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo*, Atti della giornata di studio (Pisa, 14 novembre 2002), a cura di Enrico Castelnuovo-Alessio Monciatti, Pisa 2004

Donati 1933
Lamberto Donati, «Intorno all’opera di Natale Bonifacio», in *Archivio storico per la Dalmazia*, 15 (1933), 211-238

Donati 1969
Pierpaolo Donati, «Inediti orvietani del Trecento», in *Paragone*, 20 (1969), 3-17

Donato 1985
Maria Monica Donato, «Gli eroi romani tra storia ed “exemplum”: i primi cicli umanistici di Uomini Famosi», in *Memoria dell’antico nell’arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di Salvatore Settis, Torino 1985, 97-152

Donato 1988
Maria Monica Donato, «Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena): Palazzo Pubblico e l’iconografia “politica” alla fine del medioevo», in *Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, s. 3, 18 (1988), 1105-1272

Donato 1989
Maria Monica Donato, «Aristoteles in Siena: Fresken eines sienesischen Amtgebäudes in Asciano», in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, die Argumentation des Bilder*, a cura di Hans Belting-Dieter Blume, München 1989

Donato 2006
Maria Monica Donato, «Memorie degli artisti, memoria dell’antico: intorno alle firme di Giotto, e altri», in *Medioevo: il tempo degli antichi* 2006, 522-546

Dorati da Empoli 2001
Maria Cristina Dorati da Empoli, *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, Roma 2001

Draghi 2003
Andreina Draghi, «Una collezione eterogenea e poco nota: il ‘Lapidarium’ del Pantheon», in *Monumenti di Roma. Quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico-artistico e demoetnoantropologico di Roma*, 1 (2003), 59-78

Draghi 2006
Andreina Draghi, *Gli affreschi dell’aula gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006

Drake Boehm 2005
Barbara Drake Boehm, «Charles IV: the realm of faith», in *Prague, the Crown of Bobemia, 1347-1437*, Catalogo della mostra (New York, 20 settembre 2005-3 gennaio 2006; Prague, 16 febbraio-21 maggio 2006), a cura di Barbara Drake Boehm-Jiří Fajt, New York 2005, 23-33

Dubler 1953
Elisabeth Dubler, *Das Bild des heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters*, St. Ottilien 1953

Duprè-Theseider 1952
Eugenio Duprè-Theseider, *Roma dal Comune di popolo alla Signoria Pontificia (1252-1377)*, Bologna 1952

Durrieu 1907
Paul Durrieu, «La peinture en France», in *Histoire de l’art*, III, a cura di André Michel, Paris 1907, 101-171

Dykmans 1975
Mark Dykmans, «Jacques Stefaneschi, élève de Gilles de Rome et cardinal de Saint-Georges (vers 1261-1341)», in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 29 (1975), 536-554

Dykmans 1981
Marc Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance. II. De Rome en Avignon ou le cérémonial de Jacques Stefaneschi* (Bibliothèque de l’Institut historique belge de Rome XXV), Bruxelles-Rome 1981

D’Orazio 1997
Maria Pia D’Orazio, «Santa Maria della Pace», in *Roma sacra: guida alle chiese delle città eterna*, Itinerario 11 (1997), 2-8

*Ecclesiae Urbis* 2002
*Ecclesiae Urbis*, 2 voll., Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma, IX-X secolo (Roma, 4-10 settembre 2000), a cura di Federico Guidobaldi-Alessandra Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002

*Edicole Sacre Romane* 1990
*Edicole Sacre Romane: un segno urbano da recuperare*, Catalogo della mostra (Roma, 13 settembre - 30 ottobre 1990), a cura di Luisa Cardilli, Roma 1990

Eggenberger 1990
Christoph Eggenberger, «Zur Marienkrönung des Franziskaner-Papstes Nikolaus IV. in Santa Maria Maggiore zu Rom», in *Das Denkmal und die Zeit. Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag gewidmet von Schülerinnen und Schülern, Freunden und Kollegen*, a cura di Bernhard Anderes-Georg Carlen, Luzern 1990, 271-282

Egger 1931
Hermann Egger, *Römische Veduten*, II, Wien 1931

Egidi 1908-1914
Necrologi e libri affini della provincia romana, a cura di Pietro Egidi (Fonti per la storia d’Italia 44), 2 voll., Roma 1908-1914

Ehrle 1914
Franz Ehrle, *La grande veduta Maggi-Mascardi (1615) del Tempio e del Palazzo Vaticano*, Roma 1914

Eimer 1970-1971
Gerhard Eimer, *La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauberren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, 2 voll., Stockholm 1970-1971

Eitel 1907
Anton Eitel, *Der Kirchenstadt unter Clemens V.*, Berlin-Leipzig 1907

Elkins 1991
James Elkins, «The case against surface geometry», in *Art history*, 14 (1991), 143-174

Enckell Julliard 2008
Julie Enckell Julliard, *Au seuil du salut. Les décors peints de l’avant-nef de Farfa en Sabine*, Roma 2008

Episcopo 2003
Silvana Episcopo, *Il titulus Marcelli sulla via Lata. Nuovi studi e ricerche archeologiche (1990-2000)*, Roma 2003

Erbetta 1966-1981
*Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di Mario Erbetta, 4 voll., Torino 1966-1981

Eroli 1895
Giovanni Eroli, *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistite ed esistenti nel Pantheon di Roma preceduta da breve ma compiuta storia di esso edificio condotta fino a’ nostri tempi*, Narni 1895

Esch 1969
Arnold Esch, *Bonifaz IX. und der Kirchenstaat*, Tübingen 1969

Esch 1972
Arnold Esch, «Bulcano (Bulcani, Vulcani), Marino», in *DBI*, XV 1972, 36-37

Esch 2000
Arnold Esch, «Bonifacio IX», in *Enciclopedìa dei Papi*, II, 2000, 570-581

Esch 2007
Arnold Esch, «Bonifacio IX, papa in un tempo difficile», in *II Pontificale di Bonifacio IX. Commentario*, a cura di Ambrogio Piazzoni, Castelvetro di Modena 2007, 7-20

*Esplorazioni* 1951
*Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1949*, a cura di Bruno Maria Apollonj Ghetti-Ludwig Kaas-Camillo Serafini, Città del Vaticano 1951

Esposito 1997
Anna Esposito, «Gli ospedali romani tra iniziative laicali e politica pontificia (secc. XIII-XIV)», in *Ospedali e città. L’Italia del Centro-Nord, XIII-XVI secolo*, a cura di Allen J. Grieco-Lucia Sandri, Firenze 1997, 233-251

Esposito 2001
Anna Esposito, «La città e i suoi abitanti», in *Roma del Rinascimento*, a cura di Antonio Pinelli, Roma 2001, 3-48

Etinhof 1991
Olga Etinhof, «I mosaici di Roma nella Raccolta di P. Sevastjanov», in *Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, LXXVI, 66 (1991), 29-38

Eubel 1913
Conrad Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi et recentioris aevi, sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium ecclesiarum antistitum series. I. Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Monasterii 1913

*Europäische Kunst* 1986
*Europäische Kunst um 1300*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Wien, 1983), a cura di Gerhard Schmidt-Elisabeth Liskar, Böhlau 1986

Fabi Montani 1860
Francesco Fabi Montani, «Illustrazione dell’epigrafe e del monumento posto in Santa Maria Maggiore nel secolo XIV al cardinale Gonzalvo vescovo albanense», in *dissertazione letta nella tornata dell’Accademia di Archeologia il 22 marzo 1860 dal socio di Onore ora soprannumerario Monsignor Francesco de’Conti fabi Montani*, Roma 1860, 449-560

Fabjan 2014
Barbara Fabjan, «Uno sguardo su Maria. Iconografia mariana nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma», in *L’officina dello sguardo* 2014, II, 113-118

Facheux 1857
Louis Etienne Facheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l’oeuvre d’Israël Silvestro*, Paris 1857

Faenza 2006
Pasquale Faenza, «Una proposta di datazione dei palinestri murali della sesta cappella meridionale della basilica di Santa Balbina a Roma», in *Arte Medievale*, V, 2 (2006), 47-64

Fajt 2005
Jiří Fajt, «Charles IV: toward a new imperial style», in *Prague, the Crown of Bobemia, 1347-1437*, Catalogo della mostra (New York, 20 settembre 2005-3 gennaio 2006; Prague, 16 febbraio-21 maggio 2006), a cura di Barbara Drake Boehm-Jiří Fajt, New York 2005, 3-21

Fajt 2006
Jiří Fajt, «33. Votivtafel des Prager Erzbischofs Johann Očko von Wlašim», in *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, a cura di Jiří Fajt, München-Berlin 2006, 126-128

Falucci-Leone-Scarperia 2014
Claudio Falucci-Giorgio Leone-Flavia Scarperia, «Sulla tavola medievale di San Francesco d’Assisi a Ripa Grande in Roma: fonti, critica, diagnostica e la scoperta di una nuova “firma” di Margarito d’Arezzo», in *Collectanea Franciscana*, 84 (2014), 277-342

Faldi 1970
Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970

Faldi Guglielmi 1966
Carla Faldi Guglielmi, «Roma. Basilica di S. Lorenzo al Verano», in *Tesori d’arte cristiana VII*, a cura di Stefano Bottari, Bologna 1966, 169-196

Faldi Guglielmi 1979
Carla Faldi Guglielmi, «Cavallini, Pietro», in *DBI*, XXII 1979, 775-784

Falla Castelfranchi 2007
Marina Falla Castelfranchi, «Il dioscuro cristiano. Rileggendo il decoro di San Giorgio al Velabro», in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona et al., Milano 2007, 344-350

Falletti 1953
Louis Falletti, «Guillaume Durands», in *Dictionnaire de Droit Canonique*, sous la direction de Raoul Naz, V 1953, coll. 1014-1075

Falsetti 2014
Francesca Falsetti, «La tutela e restauro della Roma sacra per il Giubileo del 1825», in *“Si dirà quel che si dirà: si ha da fare il Giubileo”. Leone XII, la città di Roma e il Giubileo del 1825*, a cura di Raffaele Colapietra-Ilaria Fiumi Sermattei, Ancona 2014, 57-79

Farinella 2002
Vincenzo Farinella, «Oltre Masolino. Masaccio a San Clemente», in *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, a cura di Andrea Baldinotti et al., Milano 2002, 137-186

Farinella 2007
Vincenzo Farinella, «Un percorso nella cultura artistica romana (1423-1622)», in *Roma del Rinascimento* 2007, 337-402

Fava-Salmi 1973
Domenico Fava-Mario Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, Milano 1973

Fe 1998
*Fe y Arte. Colección de Obras Maestras del Vaticano*, Catalogo della mostra (Santiago, 8 ottobre 1998-6 gennaio 1999), Santiago 1998

Fea 1809
Carlo Fea, *Promemoria dell’Avvocato D. Carlo Fea per la venerabile chiesa di S. Maria della Pace*, Roma 1809

Fea 1820
Carlo Fea, *Varietà di notizie economiche, fisiche, antiquarie sopra Castel Gandolfo, Albano, Ariccia, Nemo loro lagbi ed emissarii, sopra scavi recenti di antiquità in Roma e nei contorni, fabbriche scoperte, sculture e iscrizioni trovatevi...* Roma 1820

Fedele 1918
Pietro Fedele, «Bibliografia», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 41 (1918), 353-361

Federici 1899
Vincenzo Federici, «Regesto di S. Silvestro in Capite», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 22 (1899), 213-300, 489-538

Federici 2003
Fabrizio Federici, «Il trattato “Delle memorie sepolcrali” del cavalier Francesco Gualdi. Un collezionista del Seicento e le testimonianze figurative medievali», in *Prospettiva*, 110/111 (2003), 149-159

Federici 2010
Fabrizio Federici, «Il perduto “Quadro grande” di Giovenale da Orvieto nella cappella Mancini all’Aracoeli», in *Paragone*, LXI, 92-93 (2010), 86-101

Federici-Garms 2011
Fabrizio Federici-Jörg Garms, *“Tombs of illustrious italians at Rome”: l’album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor* (Bollettino d’Arte, s. VII, 2010), Firenze 2011

*Federico II e l’arte del Duecento* 1980
*Federico II e l’arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di Angiola Maria Romanini (Collana di saggi e testi. Sezione VI: storia dell’arte), 2 voll., Galatina 1980

Ferrari 1957
Guy Ferrari, *Early Roman Monasteries: notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the Vth through the Xth Century*, Città del Vaticano 1957

Ferri 1903
Giovanni Ferri, *Un documento su Pietro Cavallini*, Perugia 1903

Ferro 1997
Margherita Ferro, «Masolino da Panicale e gli affreschi perduti di Montegiordano», in *La Diana*, 1 (1997), 95-124

Field 1958
Irene Margaret Field, *Pietro Cavallini and his school. A study in style and iconography of the frescoes in Rome and in Naples*, University of Wisconsin 1958

Filippi-Docci 2012
Giorgio Filippi-Marina Docci, «La basilica di San Paolo dalle origini all’età moderna», in *Roma moderna e contemporanea*, 20, 2 (2012), 599-680

Fillitz 1994
Hermann Fillitz, «Bemerkungen zum Freskenzyklus im Porticus von S. Lorenzo fuori le mura in Rom», in *Wiener Jabrbuch für Kunstgeschichte (Beiträge zur mittelalterlichen Kunst: Gerbard Schmidt zum 70. Geburtstag)*, 46-47 (1994), 165-172

Fiocco 1935
Giuseppe Fiocco, «I Giganti di Paolo Uccello», in *Rivista d’Arte*, XVII (1935), 395-406

*Fioritura* 1998
*Fioritura tardogotica nelle Marche*, Catalogo della mostra (Urbino, 25 luglio-25 ottobre 1998), a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano 1998

Fiumi 1891
Luigi Fiumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891

Flaminio 2002
Roberta Flaminio, «Testimonianze altomedievali a S. Balbina», in *Ecclesiae Urbis* 2002, II, 473-501

Fleck 2004
Catherine Fleck, «Blessed the eyes that see those things you see’: the trecento choir frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67 (2004), 201-224

Flores d’Arcais 1995
Francesca Flores d’Arcais, *Giotto*, Milano 1995

Flores d’Arcais 2008-2009
Francesca Flores d’Arcais, «Sono di Giotto gli affreschi della cappella Baylonne nella chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli?», in *Atti e memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Parte 3. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Art*, 121 (2008-2009), 21-41

Foffano 2011
Tino Foffano, «L’opera di Giordano Orsini e Branda Castiglioni nella rinascita di Roma degli anni 1420», in *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, Atti del XXI Convegno Internazionale (Pienza-Chianciano Terme 20-23 luglio 2009), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze 2011, 211-216

Folda 2005 [2010]
Jaroslav Folda, *Crusader Art in the Holy land, from the third Crusade to the fall of Acri, 1187-1291*, New York 2010

Foletti 2017
Ivan Foletti, «The British Museum Casket with Scenes of the Passion: The Easter Liturgy and the Apse of St. John Lateran in Rome», in *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage*, a cura di Ivan Foletti-Manuela Gianandrea, Roma 2017, 139-159

Folz 1982
Robert Folz, «La légende liturgique de saint Henri II empereur et confesseur», in *Clio et son regard: Mélanges d’histoire, d’histoire de l’art et d’archéologie offerts à Jacques Stiennon à l’occasion de ses vingt-cinq ans d’enseignement à l’Université de Liège*, a cura di Rita Lejeune-Joseph Deckers, Liège 1982, 245-258

*Fondi nel Medioevo* 2016
*Fondi nel Medioevo*, Atti del convegno (Fondi, 17-18 ottobre 2013), a cura di Manuela Gianandrea-Cesare D’Onofrio, Roma 2016

Fontana 1833-1855 [1889]
Giacomo Fontana, *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane seguita da una raccolta dei mosaici della primitiva epoca*, 6 voll., Roma 1889

Fontana 1870
Giacomo Fontana, *Mosaici della primitiva epoca delle chiese di Roma*, Roma 1870

Forcella 1869-1884
Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d’altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884

Foresi da Morrovalle 1861
Salvatore Foresi da Morrovalle M.R.P., *La basilica di S. Lorenzo fuor delle mura illustrata*, Bologna 1861

Forte 1950
Stefano L. Forte, «John Colonna O.P. Life and writings (1298-c.1340)», in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XX (1950), 369-414

Forte 1967
Stefano L. Forte, «Il card. Matteo Orsini O. P. e il suo testamento», in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXXVII (1967), 181-262

Fossi Todorow 1966
Maria Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966

Fraccacreta 1939
Augusto Fraccacreta, «Notizie sul monastero benedettino di S. Maria in Campo Marzio», in *L’Urbe*, 4 (1939), 24-33

*Fragmenta Picta* 1989
*Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), a cura di Maria Andaloro-Alessandra Ghidoli-Antonio Iacobini-Serena Romano-Alessandro Tomei, Roma 1989

*Frammenti di memoria* 2009
*Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, a cura di Maria Andaloro-Silvia Maddalo-Massimo Miglio (Bonificiana 5), Roma 2009

Francia 1977
Ennio Francia, *1506-1606. Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, Roma 1977

Francini 1982
Mario Francini, *Il Tevere sotto il letto. Quattro secoli di assistenza a Roma nell’opera dei Fatebenefratelli*, Roma 1982

Frascarelli 1998
Dalma Frascarelli, «Sant’Angelo in Pescheria», in *Roma sacra: guida alle chiese delle città eterna*, Itinerario 14 (1998), 58-62

Frascchetti 1935
Cesare Frascchetti, *I Cenci. Storia e documenti dalle origini al secolo XVIII*, Rome 1935

Fraser 2004
Russell Fraser, «Pietro Cavallini and The Ruins of Rome», in *The Yale Review*, 92 (2004), 34-49

Fratlicelli c.s.
Valentina Fraticelli, *Il Medioevo nei disegni inediti di Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe della National Art Library di Londra e della Biblioteca Marciana di Venezia*, Tesi di dottorato, Università degli Studi G. D’Annunzio, Chieti-Pescara c.s.

Fratini 2007
Corrado Fratini, «Pittura e miniatura a Orvieto dal XII al XIV secolo», in *Storia di Orvieto* 2007, II, 457-498

Freiberg 1991
Jack Freiberg, «The Lateran Patronage of Gregory XIII and the Holy Year 1757», in *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, 54, 1 (1991), 66-87

Frey 1911
Karl Frey, «Zur Baugeschichte des St.Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima fabbrica di S.Pietro», in *Jabrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen. Beibeft*, 31 (1911), 1-93

Frinta 1986
Mojmír Svatopluk Frinta, «The Decoration of the Gilded Surfaces in Panel Painting around 1300», in *Europäische Kunst* 1986, 69-75

Frommel 2009
Christoph Luitpold Frommel, «La nuova cappella maggiore», in *Santa Maria del Popolo* 2009, I, 383-410

Frosinini-Monciatti 2011
Cecilia Frosinini-Alessio Monciatti, «La cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze», in *Medioevo: i committenti*, Atti del convegno (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2011, 617-627

Frothingham 1885a
Arthur Lincoln Frothingham, «Arnolfo di Lapo and Jacopo Torriti at Rome», in *The American Journal of Archeology and of the History of Fine Arts*, I, 1 (1885), 54-56

Frothingham 1885b
Arthur L. Frothingham, «Notes on Christian Mosaics. I. Mosaic of the Façade of San Paolo-fuori-le-mura of Rome», in *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, I, 4 (1885), 351-357

Frothingham 1908
Arthur Lincoln Frothingham, *The Monuments of Christian Rome. From Constantine to the Renaissance*, New York 1908

Frugoni 2000
Chiara Frugoni, *Due papi per un Giubileo. Celestino V, Bonifacio VIII e il primo Anno Santo*, Milano 2000

Frugoni 2004
Chiara Frugoni, «Edifici e colonne nella ‘Liberazione di Pietro di Alife’ ad Assisi», in *Domus et splendida palatia* 2004, 107-132

Frugoni 2010
Chiara Frugoni, «La colonna spezzata», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 102 (2010), 79-82

Frugoni 2015
Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Torino 2015

Frutaz 1960
Amato Pietro Frutaz, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese e di Santa Costanza*, Città del Vaticano 1960

Frutaz 1960 [1969]
Amato Pietro Frutaz, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese*, 2a edizione riveduta e ampliata, Città del Vaticano 1969

Frutaz 1962
Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma 1962

Frutaz 1992
Amato Pietro Frutaz, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese*, 5a edizione, Roma 1992

Fry 1920
Roger Fry, *Vision and Design*, London 1920

Fumi 1891
Luigi Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891

Furlan 1988
Caterina Furlan, «Giovanni da Udine e il ‘restauro’ del mosaico absidale dell'antica basilica di San Pietro a Roma», in *Cultura in Friuli*, Atti del convegno internazionale di studi in omaggio a Giuseppe Marchetti (1902-1966), a cura di Gian Carlo Menis, Udine 1988, 525-542

Fusciello 2011
Gemma Fusciello, *Santa Maria in Cosmedin a Roma*, Roma 2011

Gagliardo 1996
Matilde Gagliardo, «Una raccolta di “scripta” dallo “studio” del cardinale Giordano Orsini e gli affreschi delle Sei Età del Mondo nel suo palazzo romano», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, s. 4, I/II (1996), 107-118

Gagliardo 2002
Matilde Gagliardo, «I “Quattro elementi” della “Sala Theatri” nel palazzo romano del cardinale Giordano Orsini», in *Prospettiva*, 108 (2002), 36-64

Galansino 2013
Arturo Galansino, «Giovanni Previtali, storico dell'arte militante», in *Prospettiva*, 149-152 (2013), 7-362

Galassi Paluzzi 1965
Carlo Galassi Paluzzi, *San Pietro in Vaticano. Vol. III. Le sacre grotte* (Le chiese di Roma illustrate 78), Roma 1965

Galassi Paluzzi 1975
Carlo Galassi Paluzzi, *La Basilica di S. Pietro*, Bologna 1975

Galbreath 1930
Donald Lindsay Galbreath, *Papal Heraldry*, Cambridge 1930

Gallavotti Cavallero 1976
Daniela Gallavotti Cavallero, *S. Maria della Luce* (Le chiese di Roma illustrate 129), Roma 1976

Gallavotti Cavallero 1990
Daniela Gallavotti Cavallero, «La basilica del Rinascimento», in *San Giovanni in Laterano* 1990, 129-144

Galletti 2010
Galletti *Basilica di Santa Maria Maggiore. Fede e spazio sacro*, a cura di Maurizio Galletti, Genova 2010

Galletti 2011
Galletti *Basilica di San Polo fuori le mura. Fede e spazio sacro*, a cura di Maurizio Galletti, Genova 2011

Gallio 2005-2007
Paola Gallio, «Il monastero di S. Francesca Romana (S. Maria Nova). Le vicende storiche di un antico monumento», in *Bollettino del Centro studi per la storia dell'architettura*, 42-44 (2005-2007), 251-253

Gandolfo 1983
Francesco Gandolfo, «Assisi e il Laterano», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 106 (1983), 63-113

Gandolfo 1987
Francesco Gandolfo, «La basilica sistina: i mosaici della navata e dell'arco trionfale», in *Santa Maria Maggiore a Roma* 1987, 85-123

Gandolfo 1988
Francesco Gandolfo, «Aggiornamento scientifico», in *Guglielmo Matthiae, Pittura romana del Medioevo. II. Secoli XI-XIV*, Roma 1988

Gandolfo 1999
Francesco Gandolfo, «Bonifacio VIII, il Giubileo del 1300 e la Loggia delle Benedizioni in Laterano», in *Romei & giubilei* 1999, 219-228

Gandolfo 2006
Francesco Gandolfo, «Il ritratto nobile di committenza nel medioevo romano», in *La nobiltà romana nel medioevo* 2006, 279-290

Gandolfo 2007
Francesco Gandolfo, «I puteali di S. Bartolomeo all'Isola e di Grottaferrata», in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di Serena Romano-Julie Enckell Julliard, Roma 2007, 165-184

Gandolfo c.s.
Francesco Gandolfo, «L'aspetto architettonico dell'antico Ospedale dell'Angelo», in *Tra Campidoglio e Curia c.s.*

Ganz 2003
David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen*, Petersberg 2003

Gardner 1970
Julian Gardner, «The Capocci tabernacle in S. Maria Maggiore», in *Papers of the British School at Rome*, 38 (1970), 220-230

Gardner 1973a
Julian Gardner, «Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design», in *The Burlington Magazine*, 115 (1973), 420, 422-439

Gardner 1973b
Julian Gardner, «Copies of Roman Mosaics in Edinburgh», in *The Burlington Magazine*, 115 (1973), 583-591

Gardner 1973c
Julian Gardner, «Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1973), 1-50

Gardner 1974
Julian Gardner, «The Stefaneschi Altarpiece: a reconsideration», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), 57-103

Gardner 1975
Julian Gardner, «Some cardinal's seals of the thirteenth century», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38 (1975), 72-96

Gardner 1980
Julian Gardner, «Recensione a P. Hetherington, *Pietro Cavallini: a study in the art of late medieval Rome*, London 1979», in *The Burlington Magazine*, 122, 925 (1980), 255-258

Gardner 1982
Julian Gardner, «The Louvre Stigmatization and the Problem of Narrative Altarpieces», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982), 217-247

Gardner 1983
Julian Gardner, «Fronts and Backs: setting and structure», in *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna 1979), a cura di Henk van Os-Johan Rudolph Justus van Asperen de Boer, Bologna 1983, III, 297-330

Gardner 1987
Julian Gardner, «Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes: some neglected documents concerning Roman artists in France», in *The Burlington Magazine*, CXXIX (1987), 381-383

Gardner 1989a
Julian Gardner, «Päpstliche Träume und Palastmalerei: ein Essay über mittelalterliche Traumikonographie», in *Träume im Mittelalter* 1989, 113-124

Gardner 1989b
Julian Gardner, «Patterns of Papal Patronage circa 1260-circa 1300», in *The religious roles of the papacy: ideals and realities, 1150-1300* (Papers in mediaeval studies 8), a cura di Christopher Ryan, Toronto 1989, 439-456

Gardner 1990
Julian Gardner, «The French Connection: Thoughts about French Patrons and Italian Art, c. 1250-1300», in *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, a cura di Charles M. Rosenberg, London 1990, 81-102

Gardner 1992
Julian Gardner, *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages* (Clarendon studies in the history of art 6), Oxford-New York 1992

Gardner 1994a
Julian Gardner, «Footfalls echo in the memory - Aspetti della tecnica narrativa negli affreschi del Trecento», in *Arte e spiritualità* 1994, 47-65

Gardner 1994b
Julian Gardner, «L'introduzione della tomba figurata in Italia centrale», in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di Valentino Pace, Napoli 1994, 207-219

Gardner 1995
Julian Gardner, «L'architettura del Sancta Sanctorum», in *Sancta Sanctorum* 1995, 19-37

Gardner 1999
Julian Gardner, «Gian Paolo Panini, San Paolo fuori le mura and Pietro Cavallini. Some notes on colour and settings», in *Mosaics of Friendship. Studies of art and history for Eve Borsook*, a cura di Ornella Francisci Osti, Firenze 1999, 245-254

Gardner 2002
Julian Gardner, «Torriti's birds», in *Medioevo: i modelli* 2002, 605-614

Gardner 2011
Julian Gardner, «French patrons abroad and at home: 1260-1300», in *Rome across Time and Space* 2011, 265-277

Gardner 2013
Julian Gardner, *The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198-1304* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 33), München 2013

Gardner 2014a
Julian Gardner, «Bernardo Daddi in Rome and other travellers», in *L'Officina dello sguardo* 2014, I, 411-418

Gardner 2014b
Julian Gardner, «Recensione a Kristin B. Aavitsland, *Imagining the human condition in medieval Rome: the Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham 2012», in *The Burlington Magazine*, 156, 1330 (2014), 32-33

Garms 1995
Joerg Garms, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento*, 2 voll., Napoli 1995

Garms 2000
Jörg Garms, «Le lastre sepolcrali terragne», in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, 85-89

Garrison 1949
Edward B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze 1949

Garrison 2012
Eliza Garrison, *Ottonian Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II*, Farnham 2012

Gaston 1985
Robert W. Gaston, «Attention and inattention in religious painting of the Renaissance: some preliminary observations», in *Renaissance Studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di Andrew Morrogh et al., II, Firenze 1985, 253-268

Gaudenzi 1996
Luciana Gaudenzi, «Cronologia essenziale», in *La Chiesa del.SS. Nome di Gesù. Gli ultimi restauri*, a cura di Luciana Gaudenzi, Viterbo 1996, 65-80

Gaynor-Toesca 1963
Juan-Santos Gaynor-Ilaria Toesca, *San Silvestro in Capite* (Le chiese di Roma illustrate 73), Roma 1963

Geertman-Annis 2004
Herman Geertman-Maria Beatrice Annis, «San Sisto Vecchio: indagini topografiche e archeologiche», in *Roma dall'antichità al medioevo. II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, a cura di Lidia Paroli-Laura Vendittelli, Milano 2004, 517-541

Genovesi 1992
Franco Genovesi, «Un nuovo capitolo nella storia di San Sisto», in *La chiesa e il monastero di san Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, a cura di Raimondo Spiazzi, Bologna 1992, 661-679

*Gentile da Fabriano* 2005
*Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di Alessandro Cecchi, Cinisello Balsamo Milano 2005

*Gentile da Fabriano* 2006a
*Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Catalogo della mostra (Fabriano, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di Laura Laureati-Lorenza Mochi Onori, Milano 2006

*Gentile da Fabriano* 2006b
*Gentile da Fabriano “magister magistrorum”*, Atti del convegno (Fabriano, 28-30 giugno 2005), a cura di Cecilia Prete, Sassoferrato 2006

*Gentile da Fabriano* 2006c
*Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di Andrea De Marchi-Laura Laureati-Lorenza Mochi Onori, Milano 2006

Gerardi 1899
Filippo Gerardi, «Scoperte di pregevoli avanzi dell'antico palazzo comunale sul Campidoglio», in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XXVII (1899), 81-100

Gerlini 1942
Elsa Gerlini, «L'affresco quattrocentesco di S.Biagio al vicolo del Divino Amore», in *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, XX (1942), 125-126

Gerspach 1880
Edouard Gerspach, «La mosaïque absidale de Saint-jean du Latran», in *Gazette des Beaux Arts*, 21 (1880), 131-148

Ghidoli 1991
Alessandra Ghidoli, «Annunciazione», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II 1991, 40-46

Giacomini 2005
Federica Giacomini, «Considerazioni sul restauro dei mosaici delle basiliche romane nella prima metà dell'Ottocento: un punto di vista indulgente», in *Arte Medievale*, IV, 2 (2005), 127-136

Giacomini 2007a
Federica Giacomini, *“Per reale vantaggio delle arti e della storia”: Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà ell'Ottocento*, Roma 2007

Giacomini 2007b
Federica Giacomini, «“Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa”. Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottoceoto e l'attività di Pellegrino Succi», in *Restauri pittorici e allestimenti mussali a Roma tra settecento e ottocento*, a cura di Simona Rinaldi, Firenze 2007, 71-97

Giampietro 1999
Lorella Giampietro, «Pietro Cavallini (attribuito), Testa del Salvatore», in *Romei & giubilei* 1999, 415

Gianandrea 2009
Manuela Gianandrea, «Le lastre gotiche nel chiostro dell'ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino. Un'ipotesi per il perduto ciborio dell'immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano», in *Studi Romani*, 57, 1-4 (2009), 164-181

Giannelli 1978
Giuseppe Giannelli, «La leggenda dei “Mirabilia” e l'antica topografia dell'Arce Capitolina», in *Studi Romani*, XXVI (1978), 60-71

Giannettini-Venanzi 1967
A. Giannettini-Corrado Venanzi, *S. Giorgio al Velabro* (Le chiese di Roma illustrate 95), Roma 1967

Giantomassi 1987a
Donatella Giantomassi-Carlo Giantomassi, «S. Cecilia in Trastevere. Relazione di restauro», in *Restauri agli affreschi del Cavallini* 1987, 9-38

Giantomassi 1987b
Donatella Giantomassi-Carlo Giantomassi, «S. Giorgio in Velabro. Relazione di restauro», in *Restauri agli affreschi del Cavallini* 1987, 53-62

Giantomassi 2002
Carlo Giantomassi-Donatella Giantomassi, «Pietro Cavallini a Roma: S. Cecilia in Trastevere, S. Giorgio al Velabro e a Napoli: S. Maria Donna Regina», in *Cavallini/Giotto, Roma/Assisi* 2002, 55-58

Gibbs 2015
Robert Gibbs, «The Liber Regulae Master's Artistic Sources», in *Caritas im Schatten von Sankt Peter* 2015, 75-88

Gigli 1977
Laura Gigli, *San Marcello al Corso* (Le chiese di Roma illustrate 131), Roma 1977

Gigli 1996
Laura Gigli, *San Marcello al Corso* (Le chiese di Roma illustrate n.s. 29), Roma 1996

Gigli 2008
Laura Gigli, «Riaffiorano alcuni aspetti del volto medievale della chiesa di San Benedetto in Piscinula», in *Strenna dei Romanisti*, 69 (2008), 331-343

Gigli 2012
Laura Gigli, «I.13 San Francesco d'Assisi», in *Tavole Miracolose* 2012, 66-69

Gigli-Solferino 2016
Laura Gigli-Granfrancesco Solferino, «La chiesa di Santa Passera alla Magliana. Riflessioni sui dipinti del presbiterio», in *Strenna dei Romanisti*, 77 (2016), 215-237

Gilbert 1975
Creighton Gilbert, «Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: Their Number and Dates», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 (1975), 245-265

Gill 2006
Meredith J. Gill, «Gentile da Fabriano», in *Gentile da Fabriano* 2006b, 63-72

Giordani 1994
Roberto Giordani, «Riflessioni sulla decorazione absidale della basilica di San Giovanni in Laterano», in *Rivista di archeologia Cristiana*, 70, 1/2 (1994), 271-311

Giorgi 1878
Ignazio Giorgi, «Il regesto di S. Anastasio», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 1 (1878), 49-68

Gioseffi 1962
Decio Gioseffi, «Domenico Veneziano: l' esordio masacesco e la tavola con i SS. Girolamo e Giovanni Battista della National Gallery di Londra», in *Emporium*, CXXXV (1962), 51-72

Gioseffi 1963
Decio Gioseffi, *Giotto architetto*, Milano 1963

Gioseffi 1971
Decio Gioseffi, «Il politico Stefaneschi nella storia della prospettiva», in *Giotto e il suo tempo* 1971, 221-231

*Giotto* 2000
*Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, Catalogo della mostra (Firenze, 5 giugno-30 settembre 2000), a cura di Angelo Tartuferi, Firenze 2000

*Giotto e il suo tempo* 1971
*Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi-Padova-Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971

*Giotto e il Trecento* 2009
*Giotto e il Trecento “Il più Sovrano Maestro stato in dipintura”*, Catalogo della mostra (Roma, 6 marzo-29 giugno 2009), a cura di Alessandro Tomei, 2 voll., Milano 2009

*Giotto, l'Italia* 2015
*Giotto, l'Italia*, Catalogo della mostra (Milano, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di Serena Romano-Pietro Petraroi, Milano 2015

Giovannone 2000
Carla Giovannone, «Il restauro del mosaico del cavetto di S. Maria in Aracaeli», in *Atti del IV colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Palermo, 9-13 dicembre 1997), a cura di Rosa Maria Carra Bonacasa-Federico Guidobaldi, Ravenna 2000, 767-776

Giovannoni 1908
Gustavo Giovannoni, «Opere dei Vassalletti marmorari romani», in *L'Arte*, 11 (1908), 262-283

Giovannoni 1959
Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959

Giovenale 1902
Giovanni Battista Giovenale, «Ricerche architettoniche delle Basilica», in *Cosmos Catholicus*, IV, 20-21 (1902), 648-661

Giovenale 1927
Giovanni Battista Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927

Girgensohn 1977
Dieter Girgensohn, «Castiglione, Branda da», in *DBI*, XXII 1977, 69-75

Giunta 2002
Diega Giunta, *Iconografia di Santa Caterina da Siena. Scene di vita*, Roma 2002

Giusti 1994
Anna Maria Giusti, «I mosaici della "scarsella"», in *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, a cura di Antonio Paolucci, Modena 1994, 265-279

Giusti s.d. [1901-1943]
Giovanni Giusti, *Basilique de St. Laurent bors les murs* (Les monuments d'Italie. Eglises, 2), Roma s.d. [1901-1943]

Gnoli 1923
Umberto Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto 1923

Gnoli 1939
Umberto Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Roma 1939

Gnudi 1958
Cesare Gnudi, «Giotto», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI 1958, coll. 219-239

Gnudi 1959
Cesare Gnudi, *Giotto*, Milano 1959

Gollob 1927
Hedwig Gollob, *Gentiles da Fabriano und Pisanellos Fresken am Hospitale von St. Giovanni in Laterano zu Rom*, Strassburg 1927

Gollob 1965
Hedwig Gollob, «Pisanellos Fresken im Lateran und der Codex Vallardi», in *Arte Lombarda*, 10 (1965), 51-60

Golzio-Zander 1963
Vincenzo Golzio-Giuseppe Zander, *Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo*, Bologna 1963

Golzio-Zander 1968
Vincenzo Golzio-Giuseppe Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna 1968

González-Longo 2013
Cristina González-Longo, «Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della chiesa dal Trecento al Seicento», in *La canonizzazione di santa Francesca Romana, santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 19-21 novembre 2009), a cura di Alessandra Bartolomei Romagnoli-Giorgio Picasso, Firenze 2013, 371-464

Goodson 2010
Caroline J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I. Papal power, urban renovation, church rebuilding and relic translation, 817-824*, New York 2010

Gordon 1965
James D. Gordon, «The Articles of the Creed and the Apostles», in *Speculum*, 40 (1965), 634-640

Gordon 2003
Dillian Gordon, *The Fifteenth Century Italian Paintings*, I, London 2003

Gordon 2011
Dillian Gordon, *The Italian Paintings before 1400* (The National Gallery Catalogues), London 2011

Gordon-Syson 2001
Dillian Gordon-Luke Syson, *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, Catalogo della mostra (Londra, 24 ottobre 2001-13 gennaio 2002), London-New Haven 2001

Gori 1855
Fabio Gori, *Viaggio pittorico-antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco sino alla famosa grotta di collepardo descritto la prima volta da Fabio Gori, con importante scoperte archeologiche del medesimo autore*, Roma 1855

Gori 1862
Fabio Gori, *Della porta e Basilica di S. Lorenzo, delle catacombe di Sa. Ciriaca, della Basilica di S. Stefano martire romano, delle catacombe di S. Ippolito soldato o ad Nymphas, e del camposanto di Roma. Descrizioni e indagini archeologiche*, Roma 1862

Gosebruch 1958
Martin Gosebruch, «Giottos roemischer Stefaneschi-Altar und die Fresken des sog. "Maestro delle vele" in der Unterkirche S.Francesco zu Assisi», in *Kunstchronik*, 11 (1958), 288-291

Gosebruch 1961
Martin Gosebruch, «Giottos Stefaneschi-Altarwerk aus Alt-St. Peter in Rom», in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, XVI, a cura di Harald Keller, München 1961, 104-130

Gosebruch 1962
Martin Gosebruch, *Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins*, Koeln 1962

Gosebruch 1968
Martin Gosebruch, «Zur "Ordnung der Dinge" in der Kunstgeschichtswissenschaft», in *Amici Amico. Festschrift fuer Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25.11.1966*, a cura di Kurt Badt-Martin Gosebruch, München 1968, 363-389

Gosebruch 1969a
Martin Gosebruch, «Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del transetto e nelle "vele" centrali della chiesa inferiore di San Francesco», in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, a cura di Giuseppe Palumbo, Roma 1969, 129-198

Gosebruch 1969b
Martin Gosebruch, «Recensione a Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*», in *Kunstchronik*, 22 (1969), 261-277

Gosebruch 1970
Martin Gosebruch, «Figur und Gestus in der Kunst des Giotto», in *Giotto di Bondone*, a cura di Martin Gosebruch, Konstanz 1970, 7-168

Grabar 1967
André Grabar, «A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique», in *Cabiers Archéologiques*, 17 (1967), 59-81

Grassi 1953
Luigi Grassi, *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Milano 1953

Grassi 1956
Luigi Grassi, *I disegni italiani del Trecento e Quattrocento*, Venezia 1956

Grassi 2007
Vincenza Grassi, «Le iscrizioni arabo-islamiche nell'opera di Gentile da Fabriano», in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica* 2007, 33-44

Greco-Vano 1980
Antonella Greco-Rosanna Vano, «Nota su due statue nell'abbazia di S. Alessio all'Aventino», in *Federico II e l'arte del Duecento*, 1980, I, 367-372

Greenhill 1976
Frank Allen Greenhill, *Incised effigial slabs: a study of engraved stone memorials in Latin christendom, c. 1100 to c. 1700*, 2 voll., London 1976

Gregori 1965
Mina Gregori, *Giovanni da Milano alla cappella Rinuccini*, Milano 1965

Gregori 2008
Mina Gregori, «Angeli e diavoli: genesi e percorso di Giovanni da Milano», in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, Catalogo della mostra (Firenze, Accademia, 10 giugno-2 novembre 2008), a cura di Daniela Parenti, Firenze 2008, 15-55

Gregorovius 1859-1894 [1973]
Ferdinand Gregorovius, *Storia della città di Roma nel medioevo*, introduzione di Waldemar Kampf, traduzione di Andrea Casalegno, 3 voll., Torino 1973

Griioni 1975
John S. Griioni, *Le edicole sacre di Roma*, Roma 1975

Grisar 1902a
Hartmann Grisar, «Memorie sacre intorno alla porta Ostiense di Roma», in *La Civiltà Cattolica*, VI (1902), 211-221

Grisar 1902b
Hartmann Grisar, «S. Saba sull'Aventino», in *La Civiltà Cattolica*, LIII (1902), 194-213

Groblewski 2001
Michael Groblewski, *Tbron und Altar: der Wiederaufbau der Basilika St. Paul vor den Mauern (1823 - 1854)*, Freiburg 2001

Groblewski 2005
Michael Groblewski, «Der Wiederaufbau von San Paolo fuori le mura in Rom nach dem Brand von 1823», in *Die "Denkmalpflege" vor der Denkmalpflege*, Akten des kongresses (Bern, 30. Juni - 3. Juli 1999), a cura di Volker Hoffmann-Jürg Schweizer, Bern 2005, 299-332

Grossi 1980
Isnardo Pio Grossi, *Basilica di S. Maria sopra Minerva*, Roma 1980

Guardo 2008
Marco Guardo, *Titulus e tumulus. Epitafi di pontefici e cardinali alla corte dei papi del XIII secolo*, Roma 2008

Guarino 2004
Sergio Guarino, *Rinascimento a Roma. La pittura da Gentile da Fabriano al Giudizio di Michelangelo*, Milano 2004

Guarino 2008
Sergio Guarino, «Masaccio e Masolino a Roma. dal tardogotico all'affermazione del novus ordo rinascimentale», in *Il '400 a Roma* 2008, I, 127-133

Guattani 1817 [1819]
Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità*, II, Roma 1819

Guerrazzi 1853
Francesco Domenico Guerrazzi, *Beatrice Cenci*, Milano 1853

Guerrini 2010
Paola Guerrini, «Seppellire in Urbe: il contesto di Santa Cecilia in Trastevere a Roma», in *Temporis Signa*, 5 (2010), 149-173

Guglielmi 1987
Carla Guglielmi, «Appunti per una storia della critica sugli affreschi cavalliniani di S. Cecilia in Trastevere e di S. Giorgio in Velabro», in *Restauri agli affreschi* 1987, 73-104

Guglielmi 1995
Felice Guglielmi, «Gli "Umiliati" a Roma nel monastero di Santa Cecilia», in *L'Urbe*, 55 (1995), 15-24

*Guida al Museo* 2009
*Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, a cura di Maria Giulia Barberini-Maria Selene Sconci, Roma 2009

*Guida del museo lateranense* 1922
*Guida del museo lateranense profano e cristiano*, Roma 1922

*Guide rionali. Campo Marzio V* 1994
*Guide rionali di Roma. Rione IV. Campo Marzio*, V, a cura di Carla Benocci, Roma 1994

*Guide rionali. Celio I* 1983
*Guide rionali di Roma. Rione XIX. Celio*, I, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1983

*Guide rionali. Colonna II* 1978
*Guide rionali di Roma. Rione III. Colonna*, II, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1978

*Guide rionali. Colonna III* 1980
*Guide rionali di Roma. Rione III. Colonna*, III, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1980

*Guide rionali. Esquilino* 1982
*Guide rionali di Roma. Rione XV. Esquilino*, a cura di Sandra Vasco Rocca, Roma 1982

*Guide rionali. Monti III* 1982
*Guide rionali di Roma. Rione I. Monti*, III, a cura di Liliana Barroero, Roma 1982

*Guide rionali. Monti IV* 1984
*Guide rionali di Roma. Rione I. Monti*, IV, a cura di Liliana Barroero, Roma 1984

*Guide rionali. Parione I* 1973
*Guide rionali di Roma. Rione VI. Parione*, I, a cura di Cecilia Pericoli Ridolfini1973

*Guide rionali. Pigna I* 1977
*Guide rionali di Roma. Rione IX. Pigna*, I, a cura di Daniela Gallavotti Cavallero, Roma 1977

*Guide rionali. Pigna II* 1977
*Guide rionali di Roma. Rione IX. Pigna*, II, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1977

*Guide rionali. Pigna III* 1977
*Guide rionali di Roma. Rione IX. Pigna*, III, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1977

*Guide rionali. S. Angelo* 1971
*Guide rionali di Roma. Rione XI. S. Angelo*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1971

*Guide rionali. Trastevere II* 1980
*Guide rionali di Roma. Rione XIII. Trastevere*, II, a cura di Laura Gigli, Roma 1980

*Guide rionali. Trastevere III* 1982
*Guide rionali di Roma. Rione XIII. Trastevere*, III, a cura di Laura Gigli, Roma 1982

*Guide rionali. Trevi II* 1985
*Guide rionali di Roma. Rione II. Trevi*, II, a cura di Angela Negro, Roma 1985

*Guide rionali. Trevi V* 1992
*Guide rionali di Roma. Rione II. Trevi*, V, a cura di Angela Negro, Roma 1992

Guidobaldi 1998
Federico Guidobaldi, «La tomba di S. Cirillo nella basilica paleocristiana di S. Clemente e la cappella di S. Cirillo nella chiesa medievale», in *Roma, Magistra mundi*, a cura di Jacqueline Hamesse, Louvain-La-Neuve 1998, I, 301-322

Guidobaldi 2000
Federico Guidobaldi, «La basilica Lateranense», in *La visita alle "sette chiese"*, a cura di Letizia Pani Ermini, Roma 2000, 69-89

*Guillaume Durand* 1992
*Guillaume Durand, évêque de Mende (v. 1230-1296), canoniste, liturgiste et homme politique. Actes de la Table Ronde du C.N.R.S. (mende, 24-27 mai 1990)*, a cura di Pierre-Marie Gy, Paris 1992

Guldan 1966
Ernst Guldan, *Eva und Maria: eine Antithese als Bildmotiv*, Graz 1966

Güthlein 1981
Klaus Güthlein, «Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. 2. Folge», in *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 19 (1981), 173-243

Hager 1962
Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962

Harding 1983
Catherine Diane Harding, *Facade mosaics of the Duecento and Trecento in Tuscany, Umbria and Lazio*, Ph. Dissertation, London 1983

Harding 1997
Catherine Diane Harding, «Images of authority, identity, power: facade mosaic decoration in Rome during the later middle ages», in *RACAR*, XXIV, 1 (1997), 15-27

Hartt 1959
Frederick Hartt, «The earliest Works of Andrea del Castagno», in *The Art Bulletin*, XLI (1959), 159-181

Hautecoeur 1931
Louis Hautecoeur, *Les Primitifs italiens*, Paris 1931

Hedberg 1980
Gregory Hedberg, *Antoniazzo Romano and his school*, Dissertation, New York University 1980

Helas 2011
Philine Helas, «“Hoc opus inchoatum...” : Bautätigkeit und Bildpolitik des Hospitals von Santo Spirito in Sassia und des Hospitals am Lateran im Rom des 14. und 15. Jahrhunderts», in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit - Kunsthistorische Studien zu Ebrn von Cbristof Thoenes*, a cura di Hermann Schlimme-Lothar Sichel, München 2011, 153-183

Helas 2017
Philine Helas, «Kunst und visuelle Präsenz zweier Hospitäler in Rom: Santo Spirito in Sassia und Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum am Lateran zwischen dem 14. und frühen 16. Jahrhundert», in *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 40 (2017), 9-109

Helas-Bordi 2017
Philine Helas-Giulia, «San Giacomo al Colosseo e le sue pitture», in Colosseo, *un'icona*, Catalogo della mostra (Roma, 8 aprile 2017-7 Gennaio 2018), a cura di Rossella Rea et al., Milano 2017, 92-101

Helas-Wolf 2009
Philine Helas-Gerhard Wolf, «“E fece uno granni bene alla città dri Roma. Considerazioni sulle opere di Martino V per la città di Roma”», in *Martino V. Genazzano, il pontefice, le diocità. Studi in onore di Walter Brandmüller*, a cura di Pierantonio Piatti-Rocco Ronzani, Roma 2009, 219-240

Helas-Wolf 2011
Philine Helas-Gerhard Wolf, *Die Nacht der Bilder. Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt aus dem Jahr 1462*, Freiburg 2011

Helm 1913
*Eusebius Werke. Siebenter Band: die Chronik des Hieronymus (Hieronymi Chronicon)*, I, a cura di Rudolf Helm (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Eusebius, VII, 1), Leipzig 1913

Hempel 1924
Eberhard Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924

Henkels 1971
Herbert Henkels, «Remarks on the late 13th Century Apse Decoration of S.Maria Maggiore», in *Simiolus*, IV (1971)

Herklotz 1983
Ingo Herklotz, «I Savelli e le loro cappelle di famiglia», in *Roma anno 1300* 1983, 567-583

Herklotz 1984
Ingo Herklotz, «Das Grabmal des Cardinals Francesco Landi in S. Maria Maggiore», in *Römische historische Mitteilungen*, 26 (1984), 387-399

Herklotz 1985
Ingo Herklotz, *“Sepulcra” e “monumenta” del Medioevo : studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985

Hermanin 1900
Federico Hermanin, «Un affresco di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, XXIII (1900), 397-410

Hermanin 1901
Federico Hermanin, «Nuovi affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere», in *L'Arte*, IV (1901), 239-244

Hermanin 1902
Federico Hermanin, «Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere», in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V (1902), 61-115

Hermanin 1904
Federico Hermanin, «Le pitture dei monasteri sublacensis», in *I monasteri di Subiaco*, a cura di Pietro Egidi et al., I, Roma 1904, 405-531

Hermanin 1924
Federico Hermanin, «Il maestro romano di Giotto», in *Almanacco di Roma per l'anno 1924*, Spoleto 1924, 148-161

Hermanin 1927
Federico Hermanin, *Rome au Moyen Age*, Paris 1927

Hermanin 1929
Federico Hermanin, «Pietro Cavallini e Arnolfo di Cambio a Santa Cecilia in Trastevere», in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*, (Roma, 21 - 26 aprile 1928), Roma 1929, 569-574

Hermanin 1932
Federico Hermanin, *San Marco* (Le chiese di Roma illustrate 30), Roma 1932

Hermanin 1942
Federico Hermanin, «Di alcune pitture medievali romane sconosciute», in *Atti della reale Accademia d'Italia. Rendiconti della Classe di Scienze Morali e Storicbe*, s. 7, III (1942), 299-316

Hermanin 1945
Federico Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945

Hermanin 1948
Federico Hermanin, *Il Palazzo di Venezia*, Roma 1948

Hernandez-Linehan 2004
Franciso J. Hernandez-Peter Linehan, *The Mozarabic Cardinal. The Life and Times of Gonzalo Pérez Gudiel*, Firenze 2004

Hertlein 1964
Edgar Hertlein, *Die Basilika S.Francesco in Assisi*, Firenze 1964

Hetherington 1970
Paul Hetherington, «The mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), 84-106

Hetherington 1972
Paul Hetherington, «Pietro Cavallini, Artistic Style and Patronage in Late Medieval Rome», in *The Burlington Magazine*, 114, 826 (1972), 4-10

Hetherington 1979
Hetherington Paul, *Pietro Cavallini: a study in the art of late medieval Rome*, London 1979

Hetherington 1984
Paul Hetherington, «A cavallinesque panel painting in Grenoble», in *Gazette des Beaux-Arts*, per. 6, 103 (1984), 95-98

Hetherington 1994
Paul Hetherington, *Medieval Rome. A Portrait of the City and its Life*, London 1994

Hibbard 1971
Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London 1971

Hodne 2012
Lasse Hodne, *The virginity of the Virgin. A study in marian iconography*, Roma 2012

Hoffmann 1978
Volker Hoffmann, «Die Fassade von San Giovanni in Laterano 313/14-1649», in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 17 (1978), 1-46

Hold 2011
Eric Hold, «Maria assunta est - attive Bilder und stillgestellte Prozession: Performativität und Präsenz des Apsismosaiks von Santa Maria Maggiore in Rom (um 1296)», in *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, a cura di Katja Gvozdeva-Hans Rudolf Velten, Heidelberg 2011, 271-290

Holl 1972
Oskar Holl, «Wind, WInde», in *LCI*, IV, 1972, coll. 532-533

Hood 1993
William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London 1993

Hoogewerff 1955
Godefridus Joannes Hoogewerff, «Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani», in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, XXVII, 3-4 (1955), 297-326

Horb 1945
Felix Horb, *Cavallinis baus der Madonna*, Göteborg 1945

Howe 1984
Eunice D. Howe, «The miraculous Madonna in fifteenth-century Roman paintings», in *Explorations in Renaissance Culture*, 8-9, 1982-1983 (1984), 1-21

Howe 1985
Eunice D. Howe, «The church of Il Gesù explicated in a guidebook of 1588», in *Gazette des Beaux Arts*, per. VI, 106 (1985), 195-202

Huber 1986
Paul Huber, *Hiob. Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Arab*, Düsseldorf 1986

Hubert 1990
Etienne Hubert, *Espace urbain et habitat à Rome - Du Xème à la fin du XIIIème siècle*, Roma 1990

Hubert 2001
Etienne Hubert, «L'organizzazione territoriale e l'urbanizzazione», in *Roma medievale* 2001, 159-186

Hueck 1969-1970
Irene Hueck, «Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes In Florenz*, XIV, 2 (1969-1970), 115-144

Hueck 1977
Irene Hueck, «Das Datum des Nekrologs für Kardinal Jacopo Stefaneschi im Martyrologium der Vatikanische Basilika», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 21 (1977), 219-220

Hueck 1981
Irene Hueck, «Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von San Francesco in Assisi», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes In Florenz*, 25, 3 (1981), 279-324

Huetter-Montini 1956
Luigi Huetter-Renzo Umberto Montini, *S. Giovanni Calibita* (Le chiese di Roma illustrate 37), Roma 1956

Hösl 1908
Ignaz Hösl, *Kardinal Jacobus Gaietani Stefaneschi. Ein Beitrag zur Literatur- und Kirchengeschichte der beginnenden vierzebnten Jabrhunderts*, Berlin 1908

Hülsen 1927
Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo: cataloghi ed appunti*, Firenze 1927

Hülsen 1927 [2000]
Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo: cataloghi ed appunti*, Roma 2000

*I santi apostoli* 2009
*I santi apostoli Pietro e Paolo*, Museo storico artistico del Tesoro di San Pietro, Città del Vaticano 2009

Iacobini 1991
Antonio Iacobini, «La pittura e le arti sontuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)», in *Roma nel Duecento* 1991, 239-319

Iacobini 2005
Antonio Iacobini, «“Est haec sacra principis aedes”: the Vatican Basilica from Innocent III to Gregory IX (1198-1241)», in *St. Peter's in the Vatican*, a cura di William Tronzo, Cambridge 2005, 48-63

Iacobini 2008
Antonio Iacobini, «“Hoc elementum ceteris omnibus imperat”. L'acqua nell'universo visuale dell'alto medioevo», in *Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, 55, 2 (2008), 985-1027

Iacobone 1997
Pasquale Iacobone, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Roma 1997

Iacobone 2004
Pasquale Iacobone, «Gli affreschi jacopei della distrutta chiesa di San Giacomo al Colosseo in Roma», in *Compostellanum: revista de la Archidiocesis de Santiago de Compostela*, 49, 3-4 (2004), 421-453

Ianziti 2012
Gary Ianziti, *Writing History in Renaissance Italy. Leonardo Bruni and the Uses of Past*, Cambridge-London 2012

Iazeolla 1985a
Tiziana Iazeolla, «Monumento funebre del cardinal Guglielmo Durando», in *Roma 1300-1875* 1985, 77-78

Iazeolla 1985b
Tiziana Iazeolla, «Monumento funebre del cardinal Matteo d'Acquasparta», in *Roma 1300-1875* 1985, 75-76

ICUR
*Inscriptiones christianae urbis Roma. Septimo saeculo antiquiores*, 2 voll., a cura di Giovanni Battista De Rossi, Romac, 1857-1888

Ikuta 1971a
Madoka Ikuta, «Gli affreschi della cappella di S. Caterina nella chiesa di S. Clemente a Roma», in *Annuario dell'Istituto giapponese di cultura in Roma*, VIII (1971), 73-99

Ikuta 1971b
Madoka Ikuta, «Il trittico della basilica S. Maria Maggiore a Roma», in *Annuario dell'Istituto giapponese di cultura in Roma*, IX (1971), 37-73

*Il Calice di Guccio di Mannaia* 2014
*Il Calice di Guccio di Mannaia nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi. Storia e restauro*, a cura di Flavia Callori di Vignale-Ulderico Santamaria, Roma 2014

*Il Campidoglio* 1965
*Il Campidoglio: storia ed illustrazioni del Colle Capitolino, dei monumenti, degli edifici e delle raccolte storiche ed artistiche*, a cura di Carlo Pietrangeli-Armando Ravaglioli, Roma 1965

*Il Pontificale di Bonifacio IX* 2007
*Il Pontificale di Bonifacio IX*, commentario a cura di Ambrogio M. Piazzoni, Modena-Città del Vaticano 2007

*Il potere dell'arte* 2015
*Il potere dell'arte nel medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di Manuela Gianandrea-Francesco Gangemi-Carlo Costantini (Saggi di storia dell'arte 40), Roma 2015

*Il volto di Cristo* 2000
*Il volto di Cristo*, Catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000-16 aprile 2001), a cura di Giovanni Morello-Gerhard Wolf, Milano 2000

*Il '400 a Roma* 2008
*Il '400 a Roma. La Rinascita delle arti a Roma da Donatello a Perugino*, 2 voll., Catalogo della mostra (Roma, 29 aprile-7 settembre 2008), a cura di Maria Grazia Bernardini-Marco Bussagli, Milano 2008

Ilari 2006
Annibale Ilari, «La Madonna della Strada. Patrona dell'Associazione dei tassisti italiani», in *Lazio ieri e oggi*, XLII, 12 (2006), 378-379

*Immagini della Gerusalemme celeste* 1983
*“La dimora di Dio con gli uomini” (ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, a cura di Maria Luisa Gatti Peter, Milano 1983

Imperi 1866
Silvio Imperi, *Della chbiesa di S. Maria in Aquiro in Roma*, Roma 1866

*Importanti dipinti e disegni antichi* 1990
*Importanti dipinti e disegni antichi*, Sotheby Parke Bernet Italia, Firenze 1990

Internullo 2015
Dario Internullo, «Due romani e la riscoperta dei calssici a Montecassino nel Trecento. Nuovi spunti da un *Marginale* del Ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1927», in *Studi paleografici e papirologici in ricordo di Paolo Radiciotti*, a cura di Mario Capasso-Mario De Nonno, Lecce-Rovato 2015

Internullo 2016
Dario Internullo, *Ai margini dei giganti. La vita intellettuale dei romani nel Trecento (1305-1367 ca.)*, Roma 2016

Iozzi 1904
Oliviero Iozzi, *Storia della basilica di S.Maria Maggiore*, Roma 1904

Ippoliti 2007
Alessandro Ippoliti, «I “conti di cantiere” di Alessandro Galilei per San Giovanni in Laterano (1731-1738)», in *Kronos*, 11 (2007), 41-53

Israëls 2003
Machtelt Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage*, Leiden 2003

*Italian church decoration* 1989
*Italian church decoration of the Middle Ages and early Renaissance: functions, forms and regional traditions*, Contributions to a colloquium held at the Villa Spelman (Florence 1987), a cura di William Tronzo, Bologna 1989

*Italiani so nab* 2016
*Italiani so nab. Johann Anton Ramboux (1790-1866)*, Catalogo della mostra (Neuss, 13 marzo-22 maggio 2016), a cura di Ulf Sölter, Köln 2016

Jacob 1975
Sabine Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jabrhundert*, Berlin 1975

Jacomet 2005
Humbert Jacomet, «Une géographie des miracles de Saint Jacques propre à l'arc méditerranéen (XIIIe-XVe siècles)? A propos des exempla IV, V et XIV du Codex Calixtinus», in *Santiago e l'Italia*, Atti del convegno internazionale di studi (Perugia, 23-26 maggio 2002), a cura di Paolo Caucci von Saucken, Perugia 2005, 289-459

James 2016
Sara James, «The exceptional role of St.Joseph in Ugolino di Prete Ilario's Life of the Virgin at Orvieto», in *Gesta*, 55 (2016), 79-102

Jatta-Fornaciari 1989
Barbara Jatta-Chiara Fornaciari, «Nota tecnica sui calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano», in *Fragmenta Picta* 1989, 243-244

Joannides 1988
Paul Joannides, «The Colonna Triptych by Masaccio and Masolino: chronology and collaboration», in *Arte cristiana*, LXXVI (1988), 339-346

Joannides 1993
Paul Joannides, *Masaccio and Masolino: a Complete Catalogue*, London 1993

Josi 1970
Enrico Josi, *Il chiostro lateranense. Cenno storico e illustrazione*, Città del Vaticano 1970

Jounel 1977
Pierre Jounel, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle* (Collection de l'école française de Rome 26), Roma 1977

Jugie 1944
Martin Jugie, *La mort et l'assomption de la sainte Vierge. étude historique-doctrinale* (Studi e testi 114), Città del Vaticano 1944

Jullian 1959
René Jullian, «Arnolfo di Cambio e Pietro Cavallini», in *Gazette des Beaux-Arts*, 53 (1959), 357-371

Junyent 1930
Eduardo Junyent, «La basilica superior del títol de Sant Clement de Roma i les seves reformes successives», in *Analecta Sacra Tarraconensia*, VI (1930), 251-293

Junyent 1932
Eduardo Junyent, *Il titolo di S. Clemente in Roma*, Roma 1932

Kaftal 1952
George Kaftal, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence 1952

Kaftal 1952 [2003]
George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze 2003

Kaftal 1965
George Kaftal, *Iconography of the saints in Central and South italian schools of painting*, Firenze 1965

Kalista 1971
Zdeněk Kalista, *Karel IV: jebo duchovní tvář*, Prag 1971

Kane 1978
Eileen Kane, «The Painted Decoration of the Church of San Clemente», in *San Clemente Miscellany, II. Art and archaeology*, a cura di Leonard Boyle et al., Roma 1978, 60-151

Kane 1992
Eileen Kane, «Rome after Avignon: more on the rescoed angels in San Clemente», in *Arte cristiana*, 750 (1992), 165-174

Kane 2005
Eileen Kane, *La chiesa di San Silvestro in Capite a Roma*, Roma 2005

Karpp 1966
H. Karpp, *Die Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966

Katermaa-Ottela 1981
Aino Katermaa-Ottela, *Le casetorri medievali in Roma*, Helsinki 1981

Kemp 1967
Wolfgang Kemp, «Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 30 (1967), 309-320

Kempers-De Blaauw 1987
Bram Kempers-Sible de Blaauw, «Jacopo Stefaneschi, patron and liturgist: a new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for old saint Peter's», in *Mededelingen van bet Nederlands Institutut te Rome*, 12 (1987), 83-113

Kennedy 1964
Ruth Wedgwood Kennedy, «The contribution of Martin V to the re building of Rome, 1420-1431», in *The Renaissance reconsidered. A symposium*, a cura di Leona C. Gabel, Northampton 1964, 27-52

Kent 2000 [2005]
Dale Kent, *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano 2005

Kessler 1989a
Herbert Kessler, «“Caput et mater omnium ecclesiarum”: Old st.Peter's Church Decoration in Medieval Latium», in *Italian Church Decoration* 1989, 119-146

Kessler 1989b
Herbert L. Kessler, «L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali», in *Fragmenta picta* 1989, 45-64

Kessler 2009
Herbert L. Kessler, «Giotto e Roma», in *Giotto e il Trecento* 2009, I, 85-99

Kessler-Zacharias 2000
Herbert L. Kessler-Johanna Zacharias, *Rome 1300: on the path of the pilgrim*, New Haven-London 2000

Kheel 1986
Christina Kheel, «Giotto's Navicella byzantinized», in *The Art Bulletin*, 69 (1986), 484-485

Kieven 1988
Elisabeth Kieven, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. il Settecento*, Roma 1988

Kieven 2000
Elisabeth Kieven, «Ferdinando Fuga (1699-1781)», in *Storia dell'architettura italiana. IlSettecento*, a cura di Giovanna Curcio-Elisabeth Kieven, Milano 2000, 540-555

Kinney 1975a
Dale Kinney, *S. Maria in Trastevere form its founding to 1215*, Ann Arbor 1975

Kinney 1975b
Dale Kinney, «Excavations in S. Maria in Trastevere, 1865-1869: A drawing by Vespignani», in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 70, 1-2 (1975), 42-53

Kitzinger 1966
Ernst Kitzinger, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», in *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), 25-47

Kitzinger 1972
Ernst Kitzinger, «The Gregorian Reform and the Visual Arts: a Problem of Method», in *Transactions of the Royal Historical Society*, 5, 22 (1972), 87-102

Kitzinger 1980
Ernst Kitzinger, «A Virgin's Face: antiquarianism in twelfth-century art», in *The Art Bulletin*, 62 (1980), 6-19

Klauck 2008
Hans-Josef Klauck, *The Apocryphal Acts of the Apostles. An Introduction*, translated by Brian Mc Neil, Waco (Texas) 2008

Kleefisch-Jobst 1991
Ursula Kleefisch-Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva*, Münster 1991

Koch 1990
Walter Koch, «Die spätmittelalterlichen Grabinschriften», in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Atti del convegno (Roma, 4-6 luglio 1985), a cura di Jörg Garms-Angiola Maria Romanini, Wien 1990, 445-464

Köhren-Jansen 1993
Helmutrd Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition. Deutung. Rezeptionsgeschichte* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 8), Worms 1993

Körte 1938
Werner Körte, «Die “Navicella” des Giotto», in *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, 223-263

Körte 1942
Werner Körte, «Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella», in *Oberrheinische Junst. Jahrbuch der Oberrheinischen Museen*, X (1942), 97-104

Köster 1999
Gabriele Köster, «Aequae multae - populi multi: zu Giottos Navicella und dem Meerwandel Petri als Metapher päpstlicher Herrschaft», in *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999), 7-30

*L'arte degli anni santi* 1984
*L'arte degli anni santi. Roma 1300-1875*, Catalogo della mostra (Roma, 20 dicembre 1984 - 5 aprile 1985), a cura di Marcello Fagiolo-Maria Luisa Madonna, Roma 1984

*L'immagine di Roma* 1994
*L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano, Napoli 1994

Koudelka 1961
Vladimir J. Koudelka, «Le “Monasterium Tempuli” et la fondation dominicaine de San Sisto», in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXXI (1961), 5-81

Kraus 1897
Franz Xaver Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, II, Freiburg i.B. 1897

Krautheimer 1942
Richard Krautheimer, «Introduction to an iconography of medieval architecture», in *Journal of the Warburg Institute*, 5 (1942), 1-33

Krautheimer 1980 [1981]
Richard Krautheimer, *Roma. Profilo di una città, 312-1308*, Roma 1981

Kugler-Burckhardt-von Bloomberg 1847
Franz Kugler-Jacob Burckhardt-Hugo von Bloomberg, *Handbuch der Geschichte der Malerei aus Constantin deer Grosse bis auf die neuere Zeit*, Berlin 1847

Kuhn-Forte 1997
Brigitte Kuhn-Forte, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. IV. Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia; Die Kirchen von Trastevere*, Wien 1997

*L'inaugurazione* 1886
*L'inaugurazione della nuova abside della basilica Lateranense*, Roma 1886

L'Occaso 2002
Stefano L'Occaso, «Osservazioni sulla pittura a Roma sotto Martino V», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 125 (2002), 43-51

*L'Officina dello sguardo* 2014
*L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di Giulia Bordi-Iole Carlettini-Maria Luigia Fobelli-Maria Raffaella Menna-Paola Pogliani, 2 voll., Roma 2014

*La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000
*La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli-Maria Beltramini-Alessandro Angeli (Mirabilia Italiae 10), 4 voll., Modena 2000

*La basilica romana di Santa Maria Maggiore* 1987
*La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1987

La Bella 1998
Carlo La Bella, «Il tabernacolo di Innocenzo VIII a Santa Maria della Pace. Note per la ricostruzione», in *Roma moderna e contemporanea*, VI, 1/2 (1998), 177-194

La Bella 2003
Carlo La Bella, *San Saba* (Le chiese di Roma illustrate 35), Roma 2003

*La casina* 1991
*La casina del cardinal Bessarione. Rilievo e ricerca*, a cura di Tancredi Carunchio, Città di Castello 1991

*La cattedra lignea* 2010
*La cattedra lignea di San Pietro*, a cura di Dario Rezza, Vaticano 2010

*La chiesa di San Giovenale* 2014
*La chiesa di San Giovenale in Orvieto*, a cura di Ferruccio Della Fina, Orvieto 2014

*La committenza artistica dei papi* 2016
*La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di Mario D’Onofrio, Roma 2016

*La Fe* 1998
*La Fe y el Arte. Colección de Obras Maestras del Vaticano*, Catalogo della mostra (Montevideo, 8 luglio-25 agosto 1998), Montevideo 1998

*La Maestà di Montevergine* 2014
*La Maestà di Montevergine. Storia e restauro*, Atti del Convegno (Mercogliano, 7-8 giugno 2013), a cura di Francesco Gandolfo-Giuseppe Muollo, Roma 2014

*La nobiltà romana nel medioevo* 2006
*La nobiltà romana nel medioevo* (Collection de l'École Française de Rome 359), a cura di Sandro Carocci, Rome 2006

*La storia dei Giubilei* 1997
*La storia dei Giubilei*, I, 1300-1423, a cura di Gloria Fossi, Roma 1997

*La storia e il restauro* 2004
*La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, a cura di Oliva Muratore-Maria Richiello, Roma 2004

*La visita alle "sette chiese"* 2000
*La visita alle "sette chiese"*, a cura di Letizia Pani Ermini, Roma 2000

Laclotte 1967
Michel Laclotte, «Rencontres franco-italiennes au milieu du XVème siècle», in *Acta Historiae Artium*, XIII (1967), 33-41

Laderchi 1867
Camillo Laderchi, «Giotto», in *Nuova Antologia*, VI (1867), 31-62

Ladis 1982
Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia 1982

Ladner 1934
Gerhart Burian Ladner, «Die Statue Bonifaz’ VIII in der Lateranbasilika und die Entstehung der dreifach gekrönten Tiara», in *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 42 (1934), 1/2, 35-69

Ladner 1961
Gerhart Burian Ladner, «The gestures of prayer in papal iconography of the thirteenth and early fourteenth centuries», in *Didascaliae: studies in honor of Anselm M. Albareda*, a cura di Sesto Prete-Anselm Maria Albareda, New York 1961, 245-275

Ladner 1970
Gerhart Burian Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. II. Von Innocenz II. zu Benedikt XI.*, 2 voll., Città del Vaticano 1970

Ladner 1984
Gerhart Burian Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters. III. Addenda et corrigenda, Anbänge und Exkurse. Schlusskapitel. Papstikonographie und allgemeine Porträtikonographie im Mittelalter*, Città del Vaticano 1984

Lanciani 1904
Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità. Volume Primo (A. 1000-1530)*, Roma 1904

Langlois 1886
Ernest Langlois, *Les registres de Nicolas IV. Recueil des bulles de ce pape publiées ou analysées d’après les manuscrits originaux des archives du Vatican*, Paris 1886

Lanzani 1995
Vittorio Lanzani, «Le Grotte Vaticane», in *Roma Sacra*, 27 (1995), 2-128

Lanzani 2010
Vittorio Lanzani, *Le Grotte Vaticane: memorie storiche, devozioni, tombe dei papi*, Città del Vaticano 2010

Larcinese 2008a
Francesca Larcinese, «Il ciclo delle Storie di san Benedetto», in *Attorno a Cavallini* 2008, 82-117

Larcinese 2008b
Francesca Larcinese, «Il ciclo delle Storie di santa Caterina», in *Attorno a Cavallini* 2008, 46-81

Larcinese 2008c
Francesca Larcinese, «Le pitture erratiche della basilica di Sant’Agnese», in *Attorno a Cavallini* 2008, 118-145

Larcinese 2008d
Francesca Larcinese, «Nella Roma senza Papa: l’oratorio di Santa Margherita e la cripta di San Nicola de Portiis», in *Arte Medievale*, 7 (2008), 95-114

Laudi-Forestieri 1978
A. Laudi-B. Forestieri, «La casa santa di Via dei Cappellari», in *Alma Roma*, 19 (1978), 38-43

Lauer 1911
Philippe Lauer, *Le palais de Latran. Etude historique et archéologique*, Paris 1911

Laureati 2013
Laura Laureati, «Veduta del Campidoglio e dell’Aracoeli», in *Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, a cura di Margherita Maria Breccia Fratadocchi-Paola Puglisi, Roma 2013, 110-113

Laureys 1995
*Ioannis Caballini de Cerronibus Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum*, a cura di Marc Laureys, Stutgardiae 1995

Laureys 2006
Marc Laureys, «Antiquarianism and Politics in 14th-century Avignon: The Humanism of Giovanni Cavallini», in *Petrarcb and his Readers in the Renaissance* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies 6), a cura di Karl A. E. Enenkel-Jan Papy 2006, 31-52

Lauria 1999
Antonietta Lauria, «Una Madonna tardoduecentesca tra Roma e Assisi», in *Arte d’Occidente* 1999, II, 891-900

Lavagnino 1925
Emilio Lavagnino, «Pietro Cavallini», in *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, III (1925), 305-311, 337-348, 385-393

Lavagnino 1928
Emilio Lavagnino, *S. Maria del Popolo* (Le chiese di Roma illustrate 20), Roma 1928

Lavagnino 1936
Emilio Lavagnino, *Storia dell’arte medioevale italiana: l’età paleocristiana e l’alto Medioevo, l’arte romanica, il gotico e il Trecento*, Torino 1936

Lavagnino 1936 [1945]
Emilio Lavagnino, *Storia dell’arte medioevale italiana: l’età paleocristiana e l’alto Medioevo, l’arte romanica, il gotico e il Trecento* (Storia dell’arte classica e italiana 2), Torino 1945

Lavagnino 1941a
Emilio Lavagnino, «Il Campidoglio al tempo del Petrarca», in *Capitolium*, 16 (1941), 103-114

Lavagnino 1941b
Emilio Lavagnino, «Un crocifisso romano del XIII secolo», in *Le Arti*, 3 (1941), 159-163

Lavagnino 1943
Emilio Lavagnino, «Masaccio: “Dicesi è morto a Roma”», in *Emporium*, XCVII (1943), 97-112

Lavagnino 1945
Emilio Lavagnino, «Un affresco di Gentile da Fabriano a Roma», in *Arti figurative. Rivista d’arte antica e moderna*, I, 1-2 (1945), 40-48

Lavagnino 1953
Emilio Lavagnino, *Pietro Cavallini*, Roma 1953

Lavagnino 1960
Emilio Lavagnino, *L’arte medioevale*, seconda edizione, Torino 1960

Lavagnino 1962
Emilio Lavagnino, «L’opera romana di un collaboratore di Giotto ad Assisi», in *Scritti di storia dell’arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, 47-50

Lavagnino-Moschini 1924
Emilio Lavagnino-Vittorio Moschini, *Santa Maria Maggiore* (Le chiese di Roma illustrate 7), Roma 1924

Lavin Aronberg 2008
Marilyn Lavin Aronberg, «la Vierge, le Cantique des Cantique et le don d’amour», in *République des lettres, république des arts: mélanges offerts à Marc Fumaroli*, a cura di Christian Mouchel-Colette Nativel, Genève 2008, 151-166

Layard 1868
Austen Henry Layard, *The Brancacci Chapel and Masolino, Masaccio, and Filippino Lippi*, London 1868

LCI
*Lexikon der Christlichen Ikonographie*, a cura di Hengelbert Kirschebaum-Wolfgang Braunfels, 8 voll., Freiburg im Breisgau 1968-1976

*Le chiavi del paradiso* 2016
*Le chiavi del paradiso. Primato petrino e devozione mariana di Sisto IV tra Cappella Sistina e S. Maria della Pace*, a cura di Lorenzo Cappelletti-Simona Benedetti, Roma 2016

*Le grotte vaticane* 2003
*Le grotte vaticane: intervento di restauro 2002-2003*, a cura di Vittorio Lanzani-Antonio Federico Caiola-Luciana Cassinelli, Roma 2003

*Le plaisir de l’art du Moyen Age* 2012
*Le plaisir de l’art du Moyen Age: commande, production et réception de l’oeuvre d’art: mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, a cura di Rosa Alcoy Pedros-Dominique Allios, Paris 2012

Le Pogam 2004a
Pierre-Yves Le Pogam, *Les maîtres d’oeuvre au service de la papauté dans la seconde moitié du XIIIe siècle* (Collection de l’École Française de Rome 337), Roma 2004

Le Pogam 2004b
Pierre-Yves Le Pogam, «Cantieri e residenze dei papi nella seconda metà del XIII secolo. Il caso del “Castello Savelli” sull’Aventino», in *Domus et splendida palatia* 2004, 77-87

*Le porte di Roma* 2001
*Le porte di Roma: S. Sebastiano, S. Paolo, Tiburtina* (rilievo dell’architettura, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), a cura di Renata Bizzotto, Roma 2001

*Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX* 1865
*Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, seconda edizione, Roma 1865

Lefevre 1964
Renato Lefevre, «S. Stefano del Trullo, hora S. Giuliano», in *Srenna dei Romanisti*, 25 (1924), 319-324

Leonardi 1906
Valentino Leonardi, *La tavola della Madonna della neve nel Museo Nazionale di Napoli*, Siena 1906

Leone 2012a
Giorgio Leone, *Icone di Roma e del Lazio* (Repertori dell’arte del Lazio 5/6), 2 voll., Roma 2012

Leone 2012b
Giorgio Leone, «Il percorso della mostra», in *Tavole Miracolose* 2012, 11-20

Leone de Castris 1986
Pierluigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986

Leone de Castris 2006
Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006

Leone de Castris 2013
Pierluigi Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013

*Les registres de Boniface VIII* 1884-1939
*Les registres de Boniface VIII (1294-1303)*, a cura di Antoine Thomas-Maurice Faucon-George Digard, 4 voll., Paris 1884-1939

*Lessico* c.s.
*Lessico dei pittori italiani*, a cura di Giovanni Agosti-Jacopo Stoppa c.s.

Letarouilly 1840-1857 [1992]
Paul Marie Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, introduzione all’edizione italiana di Ornella Selvafolta, Novara 1992

Letarouilly 1868-1874
Paul Marie Letarouilly, *Edifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, 3 voll., Paris 1868-1874

Leuker 2001
Tobias Leuker, «Der Titulus von Giottos ‘Navicella’ als massgeblicher Baustein fuer die Deutung und Datierung des Mosaiks», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28 (2001), 101-108

Liberato 1888
Giovanni Liberati, *S.Pietro Ispano ed il comune di Bauco*, Siena 1888

Lightbown 1980
Ronald W. Lightbown, *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, 2 voll., London 1980

Lindberg 1931
Henrik Lindberg, *To the Problem of Masaccio and Masolino*, 2 voll., Stockholm 1931

Linehan 1998
Peter Linehan, *Les Dames de Zamora. Secrets, stupre et pouvoirs dans l’Eglise espagnole du XIIIe siècle*, Paris 1998

Lipinsky 1950
Angelo Lipinsky, *Il Tesoro di S. Pietro. Guida-inventario*, Città del Vaticano 1950

Lirosi 2009
*Le cronache di Santa Cecilia. Un monastero femminile a Roma in età moderna* (La memoria restituita 5), a cura di Alessia Lirosi, Roma 2009

Lirosi 2010
Alessia Lirosi, «Il corpo di Santa Cecilia (Roma, III-XVII secolo)», in *Mélanges de l’école française de Rome-Italie et Méditerranée*, 122, 1 (2010), 5-51

Lisner 1994
Margrit Lisner, «Giotto und die Aufträge des Kardinals Jacopo Stefaneschi fuer Alt-St.Peter. I. Das Mosaik der Navicella in der Kopie des Francesco Beretta», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 29 (1994), 45-95

Lisner 1995
Margrit Lisner, «Giotto und die Aufträge der Kardinals Jacopo Stefaneschi für Alt-St.Peter - II - Der Stefaneschi-Altar - Giotto und seine Werkstatt in Rom; das Altarwerk und der verlorene Christuszyklus in der Peterapsis», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30 (1995), 59-133

Lo Bianco 1987
Anna Lo Bianco, «I dipinti sei-settecenteschi degli altari del Pantheon: Bonzi, Camassei, Maioli, Labruzzi», in *Bollettino d’Arte*, s. VI, 72 (1987), 91-116

Lo Giudice 1985
Silvia Lo Giudice, «Gli affreschi enciclopedici dell’abbazia delle Tre Fontane», in *Srenna dei Romanisti*, 46 (1985), 353-368

*Lo spazio del silenzio* 2004
*Lo spazio del silenzio. Storia e restauri dei monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di Augusto Ricci-Maria Antonietta Orlandi, Subiaco 2004

Lochoff 1937
Lidia Lochoff, «Gli affreschi dell’antico e nuovo testamento nella basilica superiore di Assisi», in *Rivista d’Arte*, XIX (1937), 240-270

Loevinson 1926
Ermanno Loevinson, «Documenti del monastero di S. Cecilia in Trastevere», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 49 (1926), 355-404

Lombardi 1983
Sandro Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze 1983

Lombardi 1992
Giuseppe Lombardi, «La città, libro di pietra. Immagini umanistiche di Roma prima e dopo Costanza», in *Alle origini della nuova Roma* 1992, 17-45

Lombardi 1993
Ferruccio Lombardi, *Roma. Chiese, conventi, chiostri. Progetto per un inventario 312-1925*, Roma 1993

Lombardi 1996
Ferruccio Lombardi, *Roma: le chiese scomparse; la memoria storica della città*, Roma 1996

Lombardo-Passarelli 2003
*Ara Coeli. La basilica e il convento dal XVI al XX secolo attraverso le stampe del fondo della Postulazione della Provincia Romana dei Frati Minori*, a cura di Paolo Lombardo-Gaetano Passarelli, Roma 2003

Longhi 1940 [1975]
Roberto Longhi, «“Fatti di Masolino e Masaccio” e altri studi sul Quattrocento», in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VIII-1, Firenze 1975, 3-65

Longhi 1948
Roberto Longhi, «Giudizio sul Duecento», in *Proporzioni*, 2 (1948), 5-54

Longhi 1948 [1974]
Roberto Longhi, «Giudizio sul Duecento», in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VII, Firenze 1974, 1-53

Longhi 1952 [1975]
Roberto Longhi, «Presenza di Masaccio nel Trittico della Neve», in *Fatti di Masolino e di masaccio’ e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*, a cura di Roberto Longhi, Firenze 1975

Longhi 1958
Roberto Longhi, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Catalogo della mostra (Milano, aprile-giugno 1958), Milano 1958

Longhi 1962
Roberto Longhi, «Tracciato orvietano», in *Paragone*, 13 (1962), 3-14

Longère 2012
Jean Longère, «Guillaume Durand, évêque de Mende», in *Le plaisir de l’art du Moyen Age* 2012, 41-60

Lorenzetti 1936-1937
Lorenzetti Costanza, «La corrente pittorica romana e senese e la tradizione locale in alcuni dipinti inediti della Campania», in *Bollettino d’Arte*, s. 3, 30 (1936/37), 417-436

Lori Sanfilippo 1994
Isa Lori Sanfilippo, «Un “luoco famoso” nel Medioevo, una chiesa oggi poco nota. Notizie extravaganti su S. Angelo in Pescheria (VI-XX secolo)», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 117 (1994), 231-268

Lori Sanfilippo 2001
Isa Lori Sanfilippo, *la Roma dei Romani: arti, mestieri e professioni nella Roma del Trecento*, Roma 2001

Lori Sanfilippo 2015
Isa Lori Sanfilippo, *Il monastero di S.Agnese sulla via Nomentana. Storia e documenti* (982-1299), Roma 2015

Lothrop 1917
Stanley Lothrop, *A bibliographical guide to Cavallini and the florentine painters before 1450*, Rome 1917

Lothrop 1918
Stanley Belden Lothrop, «Pietro Cavallini», in *Memoires of the American Academy in Rome*, 2 (1918), 77-98

Lotti 1966
Luigi Lotti, «San Gregorio Nazianzeno a Campo Marzio», in *Alma Roma*, VII, 1 (1966), 35-40

Lotti 1972
Luigi Lotti, «La basilica di S. Balbina all’Aventino», in *Alma Roma*, XIII, 2-3 (1972), 1-43

Lotti 1996
Pierluigi Lotti, «Il restauro dei mosaici di Santa Maria in Trastevere», in *Alma Roma*, 3 (1996), 171-180

LP
*Le Liber Pontificalis*, 2 voll., texte, introduction et commentaire par Louis Duchesne, Paris 1886-1892

Lucherini 2009
Vinni Lucherini, «1313-1320, il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica», in *El ‘Trecento’ en obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, a cura di Rosa Alcoy, Barcelona 2009, 185-215

Lucherini 2014
Vinni Lucherini, «Il polittico portatile detto di Roberto d’Angiò nella Moravská Galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia», in *Hortus artium medievalium*, 20, 2 (2014), 772-782

Luchterhandt 1999
Manfred Luchterhandt, «Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremonieell unter Leo III», in *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, Catalogo della mostra (Paderborn 1999), Mainz 1999, III, 109-122

Luciani 1987
Roberto Luciani, *Santa Maria in Trastevere*, Roma 1987

Luciani 1996
Roberto Luciani, «La basilica dal Settecento al Novecento», in *Santa Maria Maggiore e Roma* 1996, 187-215

Luciani 2000
Roberto Luciani, «Santa Maria Maggiore», in *La visita alle "sette chiese"* 2000, 113-135

Luciani 2004
Roberto Luciani, *San Giovanni in Laterano*, Roma 2004

Luciani 2009
Roberto Luciani, *Il complesso lateranense. Basilica, Palazzo apostolico, scala santa*, Roma 2009

Luciani-Settecasì 1996
Roberto Luciani-Silvia Settecasì, *San Crisogono*, Roma 1996

Lugano 1903
Placido Lugano, *Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi olivetani*, Firenze 1903

Lugari 1901
Giovanni Battista Lugari, «Il sacello ‘Domine, quo vadis’ sulla Via Appia», in *Nuovo bollettino di archeologia cristiana*, 7, 1/2 (1901), 5-26

Lunghi 2004
Elvio Lunghi, «La decorazione della chiesa di Santa Maria in Campis», in *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l’Alunno*, a cura di Giordana Benazzi-Elvio Lunghi, Foligno 2004, 455-474

Lunghi 2011
Elvio Lunghi, «Pittori senesi sulla sponda orientale del Trasimeno: la Maestà di Magione», in *La Madonna delle Grazie di Magione*, a cura di Giovanni Riganelli et al., Magione 2011, 141-162

Lübke 1870
Wilhelm Lübke, «Masolino und Masaccio», in *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, III (1870), 280-286

Mac Donald 1990
Bonney Mac Donald, *Henry James’s Italian Hours Revelatory and Resistant Impressions*, Ann Arbor-London 1990

Maccarrone 1983a
Michele Maccarrone, «L’indulgenza del Giubileo del 1300 e la basilica di San Pietro», in *Roma anno 1300* 1983, 731-752

Maccarrone 1983b
Michele Maccarrone, «Il sepolcro di Bonifacio VIII nella Basilica Vaticana», in *Roma anno 1300* 1983, 753-771

Maccarrone 1985
Michele Maccarrone, «La “Cathedra Sancti Petri” nel medioevo: da simbolo a reliqua», in *Rivista di Storia della Cbiesa in Italia*, 39 (1985), 349-447

Machilek 1978
Franz Machilek, «Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit», in *Kaiser Karl IV. - Staatsmann und Mäzen*, a cura di Ferdinand Seibt, München 1978, 87-101

Maddalo 1983a
Silvia Maddalo, «Alcune considerazioni sulla topografia del complesso lateranense allo scadere del secolo XIII: il patriarcio nell'anno del Giubileo», in *Roma anno 1300* 1983, 621-632

Maddalo 1983b
Silvia Maddalo, «Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi. Ipotesi di lettura dell'affresco della loggia lateranense», in *Studi Romani*, 31 (1983), 129-150

Maddalo 1990
Silvia Maddalo, *In figura Romae: immagini di Roma nel libro medioevale*, Roma 1990

Maddalo 1992
Silvia Maddalo, «Identità di una cultura figurativa», in *Alle origini della nuova Roma* 1992, 47-60

Maddalo 1997
Silvia Maddalo, «Roma miniata, Roma affrescata. Tracce di un mito fra Trecento e Quattrocento», in *La storia dei Giubilei* 1997, 118-133

Maddalo 2000a
Silvia Maddalo, «Ancora sulla loggia di Bonifacio VIII al Laterano. Una proposta di ricostruzione e un'ipotesi attributiva», in *Arte Medioevale*, s. II, 12-13, 1998-1999 (2000), 211-230

Maddalo 2000b
Silvia Maddalo, «Bonifacio VIII si mostra alla folla dalla loggia delle Benedizioni in Laterano», in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, 170-171

Maddalo 2006a
Silvia Maddalo, «Oblio della memoria. Il destino delle immagini di Bonifacio», in *Bonifacio VIII* 2006, 117-137

Maddalo 2006b
Silvia Maddalo, «Trionfi di storia antica: immagini di ideologia municipale a Roma nel Duecento », in *Medioevo: il tempo degli antichi* 2006, 504-521

Maddalo 2007a
Silvia Maddalo, «A proposito di un calendario dipinto a Roma, nel Duecento, e di una committenza cardinalizia», in *Immagine e ideologia: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di Arturo Calzona, Milano 2007, 302-312

Maddalo 2007b
Silvia Maddalo, «*Caput et vertex omnium ecclesiarum*. La Cattedrale di Roma tra XII e XIII secolo», in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di Arturo C. Quintavalle, Milano 2007, 424-434

Maddalo 2007c
Silvia Maddalo, «Rappresentare il tempo a Roma nel Duecento: i calendari dipinti tra tradizione laica e riproposta cristiana», in *Medioevo: la cbiesa e il palazzo* 2007, 583-597

Maddalo 2009
Silvia Maddalo, «Alla luce dell'indagine diagnostica: qualche riflessione sul frammento della Loggia lateranense», in *Frammenti di memoria* 2009, 97-107

Magi 1972
Filippo Magi, «Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore: con appendice sui graffiti del vano XVI», in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie*, XI, 1 (1972), 1-103

Magri 1988a
Rossella Magri, «71. Anonimo del XVI sec. La Lupa simbolo di giustizia in Laterano», in *Da Pisanello* 1988, 225-226

Magri 1988b
Rossella Magri, «La Lupa Capitolina dal Laterano al Campidoglio», in *Da Pisanello* 1988, 207-238

Mahn 1937
Jean-Berthold Mahn, «Les fresques du XIVe siècle à l'église des Quatre-Saints-Couronnés», in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 54 (1937), 241-261

Maire Vigueur 1982
Jean-Claude Maire Vigueur, «Cola di Rienzo», in *DBI*, XXVI 1982, 662-675

Maire Vigueur 2001
Jean-Claude Maire Vigueur, «Il comune romano», in *Roma medievale* 2001, 117-158

Mâle 1902
Emile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1902

Maire Vigueur 2010
Jean-Claude Maire Vigueur, *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XIIe-XIVe siècle)*, Paris 2010

Malmstrom 1967
Ronald E. Malmstrom, «The Building of the Nave Piers at S. Giovanni in Laterano after the Fire of 1361», in *Rivista d'archeologia cristiana*, XLIII (1967), 155-164

Malmstrom 1973
Ronald E. Malmstrom,*S. Maria in Aracoeli*, New York University 1973

Manacorda 1994
Simona Manacorda, «La chiesa di Santa Passera a Roma e la sua decorazione pittorica medievale», in *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXXVIII (1994), 35-58

Mancinelli 1982a
Fabrizio Mancinelli, «La chiesa di San Pellegrino in Vaticano e il suo restauro», in *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino*, 2 (1982), 43-62

Mancinelli 1982b
Fabrizio Mancinelli, «Masolino da Panicale, The Burial of The Vergin», in *The Vatican Collections: the Papacy and Art*, Catalogo della mostra (New York, 26 febbraio-12 giugno 1983; Chicago, 21 luglio-16 ottobre 1983; San Francisco, 19 novembre 1983-19 febbraio 1984), New York 1982, 142-143

Mancinelli 1983
Fabrizio Mancinelli, «Decorazione dell' arco trionfale e del catino absidale della chiesa di S. Pellegrino», in *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino*, 4 (1983), 77-80

Mancinelli 1989
Fabrizio Mancinelli, «San Pellegrino e Sant'Egidio», in *Guide del Vaticano. La città. Parte orientale (esclusi i palazzi vaticani)*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1989, 48-52

Mancini 1986
Girolamo Mancini, «Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli», in *Archivio Storico Italiano*, 17 (1896), 32-62

Mancini 1976
Paolo Mancini, *La cbiesa della Madonna del Divino Amore in Campo Marzio (Ss. Cecilia e Biagio de'Materazzari)* (Quaderni dell'Alma Roma 13), 1976

Mangia Renda 1985-1986
Paola Mangia Renda, «Il culto della Vergine nella basilica romana dei SS. Cosma e Damiano dal X al XII sec», in *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, 8-9 (1985-1986), 323-364

Mangia Renda 1990
Paola Mangia Renda, «Medioevo ai Santi Cosma e Damiano in Via Sacra», in *Analecta Tertii Ordinis Regularis Sancti Francisci*, XXI, 148 (1990), 362-373

Mann 1920
Horace K. Mann, «The Portraits of the Popes», in *Papers of British School at Rome*, IX (1920), 159-204

Mann 1928
Horace K. Mann, *Tombs and portraits of the popes of the Middle Ages*, London 1928

Mantz 1897
Paul Mantz, *La peinture française*, Paris 1897

Manzari 2007
Francesca Manzari, «Libri liturgici miniati per Bonifacio IX», in *Il pontificale di Bonifacio IX* 2007, 49-116

Manzari 2008
Francesca Manzari, «Libri liturgici miniati in Italia centromeridionale all'inizio del Quattrocento», in *Univeritates e Baronie* 2008, 109-136

Manzari 2010
Francesca Manzari, «The International Context of Boniface IX's Court and the Marginal Drawings in the Chantilly Codex (Bibliothèque du Chateau, Ms. 564)», in *Recercare*, 22, 1-2 (2010), 11-33

Manzari 2013
Francesca Manzari, «Luce d'Abruzzo. I secoli d'oro della miniatura abruzzese», in *Alumina*, 42 (2013), 26-31

Manzari 2014
Francesca Manzari, «Mobilité des artistes et migrations de styles: les cours papales d'Avignon et de Rome durant le Grand Schisme», in *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des thèmes et des savoirs-faire (XIIe-XVIe siècle)*, a cura di Jacques Dubois et al., Paris 2014, 289-302

Manzari 2016
Francesca Manzari, «Presenze di miniatori e codici miniati nella Roma del Trecento», in *Il libro miniato a Roma nel Duecento. Riflessioni e proposte*, a cura di Silvia Maddalo, Roma 2016, I, 615-646

Manzari c.s.
Francesca Manzari, «La ripresa della miniatura a Roma durante lo Scisma. Copisti, calligrafi e miniatori attivi tra fine Trecento e inizio Quattrocento», in *Libri miniati per la cbiesa, per la città, per la corte in Europa: lavori in corso*, atti del convegno della Società internazionale di storia della miniatura (Padova, 2-4 dicembre 2010) c.s.

Marcelli 1999
Fabio Marcelli, «Artisti marchigiani a Roma: da Gentile a Jacopo da Fabriano», in *Jacopo da Fabriano miniatore di Sua Santità*, a cura di Grazia Maria Fachechi Danese, Fabriano 1999, V-LXXXIII

Marcelli 2005
Fabio Marcelli, *Gentile da Fabriano*, Cinisello Balsamo 2005

Marchei 1999
S. Maria in Trastevere, a cura di Cristina Marchei, Milano 1999

Marchesi 1863
Giuseppe Marchesi, *Cenni sulla Chiesa del Sa.mo Crocefisso e di S. Bonaventura de' Lucchesi ed i suoi restauri*, Roma 1863

Marchetti 1999
Patrizia Marchetti, *S. Cecilia in Trastevere: storia e restauro*, Roma 1999

Marchetti Longhi 1972
Giuseppe Marchetti Longhi, «Le trasformazioni medievali dell'area sacra di Largo Argentina», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, s. 3, 21 (1972), 5-33

Marchi 2002
Alessandro Marchi, «Arcangelo di Cola», in *Pittori a Camerino*, a cura di Andrea De Marchi, Milano 2002, 160-185

Marcotulli 2012
Marzia Marcotulli, «Madonna dei Monti», in *Roma* 2012, 280-281

Marcotulli-Simeoni 2012
Marzia Marcotulli-Paola Elisabetta Simeoni, «Santa Maria in Via», in *Roma* 2012, 343-345

Margiotta 1980
Anita Margiotta, «Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina», in *Federico II e l'arte del Duecento italiano* 1980, II, 41-49

Marinacci 2009
Marco Marinacci, *Giotto. Il ciclo dell'anima. Il polittico Stefaneschi*, Genova-Milano 2009

Marinelli s.d. [1972]
Guido Marinelli, *Les mosaïques chrétiennes des églises de Rome: III-XIV siècles*, Roma s.d. [1972]

Marques 1987
Luiz C. Marques, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987

Martin-Chabot 1920
Eugène Martin-Chabot, «Contribution à l'histoire de la famille Colonna de Rome dans ses rapports avec la France», in *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 57 (1920), 137-190

Martin-Ruf 1997 [1998]
Frank Martin-Gerhard Ruf, *Le vetrate di San Francesco in Assisi, (Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi: Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997), Assisi 1998

Martina 2001
Sergio Martina, *La basilica patriarcale di San Lorenzo fuori le mura*, 2a ed., Roma 2001

Martinelli 1971
Valentino Martinelli, «Contributo alla conoscenza dell'ultimo Giotto», in *Giotto e il suo tempo* 1971, 383-399

Martinelli 1975
Angelo Martinelli, *Santa Maria Maggiore sull'Esquilino nella tradizione, nella storia e nell'arte*, Roma 1975

Martinelli 2011-2012
Stefano Martinelli, *La leggenda del Volto Santo di Lucca. Nascita e diffusione di un'iconografia politico-devzionale nell'arte europea tra Medioevo ed età moderna*, Tesi di dottorato, Università di Pisa 2011-2012

Martini 2009-2013
Cinzia Martini, «Breve viaggio nella Confraternita del SS. Salvatore attraverso la storia della chiesa di Sant'Andrea e Bartolomeo e dei cicli pittorici nell'antica casa prefettizia», in *Quaderni storici*, 1, (2009-2013), 1-18

Martinucci 1854
Filippo Martinucci, *Intorno le riparazioni eseguite all'altare papale lateranense e suo tabernacolo*, Roma 1854

Marucchi 1898
Orazio Marucchi, *Guida del Museo Cristiano Lateranense*, Roma 1898

Marucchi 1902
Orazio Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne. III. Basiliques et églises de Rome*, Paris-Roma 1902

*Masaccio e Masolino* 2004
*Masaccio e Masolino, pittori e frescantì. Dalla tecnica allo stile*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 24 maggio 2002, San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002), a cura di Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro Firenze (con il coordinamento di Cecilia Frosinini), Milano 2004

Mason Perkins 1902
Federico Mason Perkins, *Giotto*, London 1902

Mason Perkins-De Nicola 1910
Federick Mason Perkins-Giacomo De Nicola, «Alcuni dipinti di Lippo Vanni», in *Rassegna d'Arte Senese*, 6 (1910), 39-40

Massaccesi 2006
Fabio Massaccesi, «Un affresco a monocromo di Jacopo di Paolo e la sua formazione tra Bologna e Padova», in *Proporzioni*, 5 (2006), 7-22

Massi 1941
Bruno Massi, *Le chiese dei Serviti*, Roma 1941

Massimi 1953
Giuseppe Massimi, *La chiesa di S.Maria in Cosmedin*, Roma 1953

Massimo 1864
Camillo Vittorio Massimo, *Memorie storiche della Chiesa di S. Benedetto in Piscinula nel Rione Trastevere*, Roma 1864

Mather 1923
Frank Jewett Mather, *A history of italian painting*, London 1923

Mather 1925
Frank J. Mather, «Two attributions to Giotto», in *Art Studies* (1925), 25-32

Mather 1932
Frank Jewett Mather, *The Isaac Master. A reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi*, Princeton 1932

Mathis 1992
Paola Mathis, *L'abside di S. Giovanni in Laterano: rilettura critica delle fasi paleocristiana e medioevale*, Università degli Studi di Roma “La Sapienza” 1992

Mathis 2004
Paola Mathis, «L'antica abside della basilica di S. Giovanni in Laterano e la questione del deambulatorio», in *Opus: quaderno di storia dell'architettura e restauro*, 7 (2004), 19-38

Matteucci 1998
Daniela Matteucci, «San Paolo alla Regola», in *Roma Sacra: guida alle chiese della città eterna*, Itinerario 13 (1998), 21-27

Matthiae 1952
Guglielmo Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma 1952

Matthiae 1965
Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. 1. Secoli IV-X*, Roma 1965

Matthiae 1965 [1987]
Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. 1. Secoli IV-X*, Roma 1965 (Aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andaloro, Roma 1987)

Matthiae 1966a
Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. 2. Secoli XI-XIV*, Roma 1966

Matthiae 1966a [1988]
Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. 2. Secoli XI-XIV*, Roma 1966 (Aggiornamento scientifico e bibliografia di Francesco Gandolfo, Roma 1988)

Matthiae 1966b
Guglielmo Matthiae, *San Lorenzo fuori le mura* (Le chiese di Roma illustrate 89), Roma 1966

Matthiae 1967
Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 2 voll., Roma 1967

Matthiae 1970
Guglielmo Matthiae, *S. Cecilia* (Le chiese di Roma illustrate 113), Roma 1970

Matthiae 1972
Guglielmo Matthiae, *Pietro Cavallini*, Roma 1972

Matthiae 1974
Guglielmo Matthiae, «Tavoletta del Redentore di Palazzo Venezia», in *Studi Romani*, 22 (1974), 472-474

Mayer Brown 1984-1986
Howard Mayer Brown, «Catalogus: A Corpus of Trecento pictures with musical subject matter (part I)», in *imago musicae*, I, II, III (1984-1986), I: 189-201, II: 179-281, III: 103-187

Mazzalupi 2006
Matteo Mazzalupi, «Roma», in *Gentile da Fabriano* 2006c, 140-141

Mazzalupi 2008
Matteo Mazzalupi, «Giacomo di Nicola da Recanati», in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di Andrea De Marchi-Matteo Mazzalupi, Milano 2008, 144-171

Mazzalupi 2014
Matteo Mazzalupi, «Novità sui viaggi dei pittori camerinesi, tra Padova e Roma», in *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, XIX, 20 (2014), 5-18

Medica 2005
Massimo Medica, «Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna», in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando di Poggetto*, Catalogo della mostra (Bologna, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di Massimo Medica, Milano 2005, 37-53

*Medioevo: i modelli* 2002
*Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2002

*Medioevo: il tempo degli antichi* 2004
*Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2006

*Medioevo: la chiesa e il palazzo* 2007
*Medioevo: la cbiesa e il palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di Carlo Arturo Quintavalle, Milano 2007

Meiss 1937
Millard Meiss, «Fresques italiennes cavallinesques et autres, à Béziers», in *Gazette des Beaux-Arts*, pèr. 6, 18 (1937), 275-286

Meiss 1952
Millard Meiss, «London's New Masaccio», in *Art News*, L (1952), 24-25

Meiss 1960
Millard Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1960

Meiss 1961 [1976]
Millard Meiss, «“Highlands” in the Lowlands: Jan van Eyck, the master of Flemalle and the franco-italian tradition», in *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of renaissance Art*, a cura di Millard Meiss, New York 1976, 36-62

Meiss 1964
Millard Meiss, «The Altered Program of the Santa Maria Maggiore Altarpiece», in *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für L.H. Heydenreich*, a cura di Wolfgang Lotz-Lise Lotte Möller, München 1964, 169-190

Meiss 1967
Millard Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, Edinburgh 1967

Melchiorri 1840
Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma 1840

Meli 1981
Bernardo Meli, «Interventi di risanamento, consolidamento e restauro», in *Tre interventi di restauro* 1981, 79-81

Meli 1983
Bernardo Meli, «La basilica di S.Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti», in *Roma anno 1300* 1983, 17-26

*Memoria* 1865
*Memoria degli odierni restauri nella Basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, Roma 1865

*Memorie* 1889
*Memorie intorno alla Madonna della Strada che si venera nella chiesa del Gesù di Roma*, Prato 1889

Meneghini-Santangeli Valenzani 2004
Roberto Meneghini-Riccardo Santangeli Valenzani, *Roma nell'altomedioevo. Topografia e Urbanistica della città dal V al X secolo*, Roma 2004

Mengarelli 2015a
Cristiano Mengarelli, «2. Epigrafe», in *Versus mare* 2015, 60-61

Mengarelli 2015b
Cristiano Mengarelli, «Santa Maria in Cappella. Dalla fondazione alla prima età moderna», in *Versus mare* 2015, 23-29

Menichella 1980
Anna Menichella, «Pietro Cavallini: contributo per un’ipotesi di committenza orsini», in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, 1980, II, 51-57

Menichella 1981
Anna Menichella, *San Francesco a Ripa. Vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma*, Roma 1981

Menichella 1983
Anna Menichella, «Il Maestro delle Tre Fontane», in *Roma anno 1300* 1983, 477-485

Menna 1987
Maria Raffaella Menna, «Niccolò IV, i mosaici absidali di S. Maria Maggiore e l’Oriente», in *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, X, III (1987), 201-224

Menna 1991
Maria Raffaella Menna, «I mosaici Torritiani, Franz Wickhoff e le “immagini” di Filostrato», in *Studi Romani*, 39 (1991), 236-251

Menna 2013
Maria Raffaella Menna, «Byzantium, Rome, Crusader Kingdoms. Exchanges and Artistic Interactions in the Second Half of the Thirteenth Century», in *Opuscula Historiae Artium*, 62 (2013), 48-61

Mercatini 2015
Alessandra Mercatini, «Dal giardino di delizie di donna Olimpia Maidalchini Pamphilj alla Fondazione Santa Francesca Romana», in *Versus mare* 2015, 31-47

Merz 1965
Hilde Merz, *Das monumentale Wandgrabmal um 1300 in Italien: Versuch einer Typologie*, München 1965

Mesnard 1935
Maurice Mesnard, *La basilique de S. Chrysogone à Rome*, Roma 1935

Mesnil 1927
Jacques Mesnil, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, The Hague 1927

Messineo 2010
Gaetano Messineo, *Abbazia delle Tre Fontane* (Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d’Italia 86), Roma 2010

Meyer 1990
André Meyer, «Mosaik», in *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, II, Stuttgart 1990, 399-497

MGH AA
*Monumenta Germaniae Historica Auctores antiquissimi*, 1877-

MGH SS
*Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, 1826-

Michalčáková 2014
Jana Michalčáková, «Recensione a Kristin B. Aavitsland, *Imagining the human condition in medieval Rome: the Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham 2012», in *Arte Medievale*, s. 4, 4 (2014), 293

Micheletti 1959
Emma Micheletti, *Masolino da Panicale*, Milano 1959

Micheletti 1976
Emma Micheletti, *L’opera completa di Gentile da Fabriano*, Milano 1976

Miglio 1981
Massimo Miglio, «“Et rerum facta est pulcherrima Roma”. Attualità della tradizione e proposte di innovazione», in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Atti del XIX convegno di studi (Todi, 15-18 ottobre 1978), Todi 1981, 310-369

Miglio 1984
Massimo Miglio, «Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell’antico», in *Memoria dell’antico nell’arte italiana. I. L’uso dei classici*, a cura di Salvatore Settis, Torino 1984, 75-111

Miglio 1991
Massimo Miglio, *Scritture, scrittori e storia. I. Per la storia del Trecento a Roma*, Manziana 1991

Miglio 2009
Massimo Miglio, «Premessa», in *Frammenti di memoria* 2009, VII-X

Mihályi 1991
Melinda Mihályi, «I cistercensi a Roma e la decorazione pittorica dell’Ala dei Monaci nell’abbazia delle Tre Fontane», in *Arte Medievale*, 1 (1991), 155-189

Mihályi 2000
Melinda Mihályi, «Pittura profana a Roma al tempo del primo Giubileo», in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, 65-68

Milioni 2007
Albano Milioni, *L’Arcibasilica papale del Laterano nei secoli*, Roma 2007

Mimouni 1995
Simon Claude Mimouni, *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes* (théologie historique 98), Paris 1995

Minardi 2001-2002
Mauro Minardi, «Ricerche sui Salimbeni, i monocromi della sacrestia di San Lorenzo a Sanseverino», in *Proporzioni*, II-III (2001-2002), 27-41

Mita 1884
Domenico Mita, *Sull’origine e sulle geste della famiglia Ceroni*, Faenza 1884

Mitchell 1951
Charles Mitchell, «The Lateran fresco of Boniface VIII», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951), 1-6

*Mittelalterlichen Grabmäler* 1981
*Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jabrbundert. 1. Band: die Grabplatten und Tafeln*, a cura di Jörg Garms-Roswitha Juffinger-Bryan Ward-Perkins, Rom-Wien 1981

*Mittelalterlichen Grabmäler* 1994
*Die Mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jabrbundert. 2. Band: die Monumentalgräber*, a cura di Jörg Garms-Andrea Sommerlechner-Werner Telesko, Rom - Wien 1994

Mode 1972
Robert Louis Mode, «Masolino, Uccello and the Orsini “Uomini Famosi”», in *The Burlington Magazine*, CXIV (1972), 369-378

Mode 1973
Robert Louis Mode, «The Orsini Sala Theatri at Monte Giordano in Rome», in *Renaissance Quarterly*, XXVI (1973), 167-172

Modonutti 2013
Rino Modonutti, *Fra Giovanni Colonna e la storia antica da Adriano ai Severi*, Padova 2013

Mohler 1913
Ludwig Mohler, *Die Kardinaele Jakob und Peter Colonna. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitalters Bonifaz’ VIII*, Dissertation, Albert-Ludwigs-Universitat zu Freiburg i.B. 1913

Molajoli 1927
Bruno Molajoli, *Gentile da Fabriano*, Fabriano 1927

Molajoli 1927 [1934]
Bruno Molajoli, *Gentile da Fabriano*, Fabriano 1934

Mollat 1950
Guillaume Mollat, «Frédol, Bérenger», in *Dictionnaire de Droit canonique*, sous la direction de Raoul Naz, XXV, Paris 1950, coll. 905-907

Mollat 1953
Guillaume Mollat, «Colonna, Giacomo», in *Dictionnaire d’histoire et de géographie ecclésiastiques*, 73, Paris 1953, coll. 330-333

Molteni 1996
Monica Molteni, «11. Storie di san Giovanni Battista», in *Pisanello* 1996b, 103-105

Monciatti 2000
Alessio Monciatti, «Madonna col Bambino», in *La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000, IV, 870

Monciatti 2001-2002
Alessio Monciatti, «Per la decorazione murale del palazzo di Niccolò III Orsini in Vaticano: il Cubicolo e la Sala dei Chiaroscuri», in *Römischees Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34, 2001-2002 (2004), 7-40

Monciatti 2005
Alessio Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo* (Fondazione Carlo Marchi. Studi 19), Firenze 2005

Monciatti 2013
Alessio Monciatti, *L’arte nel Duecento*, Torino 2013

Monciatti 2015
Alessio Monciatti, «Il frammento da Borgo san Lorenzo. Una maestà della Vergine per Giotto giovane», in *Giotto, l’Italia* 2015, 34-41

Mondini 2004
Daniela Mondini, «“Qui sono varie historie scancellate...”. Die verlorenen Fresken aus S. Maria de Palmis in Rom nach einer Skizze von Pompeo Ugonio», in *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, a cura di Katharina Corsepius et al., Hildesheim-Zürich-New York 2004, 399-410

Mondini 2010
Daniela Mondini, «S. Lorenzo fuori le mura», in *Corpus Cosmatorum* 2010, 317-527

Mondini 2011
Daniela Mondini, «Reliquie incarnate. Le “sacre teste” di Pietro e Paolo a San Giovanni in Laterano a Roma», in *Del visibile credere: pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie*, a cura di Davide Scotto, Firenze 2011, 265-296

Monferini 1962
Augusta Monferini, «Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano», in *Commentari*, 13 (1962), 162-212

Mongellaz 1988
Jacqueline Mongellaz, «Sainte Lucie», in *Tableaux italiens. Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne. XIV-XIX siècles* a cura di Marco Chiarini, Musée de Grenoble 1988, 109-110

Montenovesi 1950
Ottorino Montenovesi, «Nella chiesa di San Gregorio Nazianzeno a Campo Marzio. Nuove scoperte e nuovi studi», in *Capitolium*, 25 (1950), 219-228

Montenovesi 1957
Ottorino Montenovesi, «La chiesa rurale volgarmente detta di Santa Passera sulla via Campana-Portuense», in *Archivi d’Italia*, 24 (1957), 195-211

Montenovesi 1958
Ottorino Montenovesi, «La chiesa di San Gregorio Nazianzeno a Campo Marzio in Roma», in *Archivi*, s. II, 25 (1958), 38-44

Montenovesi 1959
Ottorino Montenovesi, *La chiesa di S. Gregorio Nazianzeno a Campo Marzio in Roma*, Roma 1959

Montini 1957
Renzo Uberto Montini, *Le tombe dei papi*, Roma 1957

Mora-Philippot 1977
Laura Mora-Paolo Mora-Paul Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977

Moranvillé 1887a
Henri Moranvillé, «Chroniques et mélanges», in *Bibliothèque de l’Ecole de Chartes*, XLVIII (1887), 631-632

Moranvillé 1887b
Henri Moranvillé, «Peintres romains pensionnaires de Philippe le Bel», in *Bibliothèque de l’Ecole de Cbartres*, 48 (1887), 331-332

Morbidelli 2010
Monica Morbidelli, *L’abside di S. Giovanni in Laterano: una questione controversa*, Roma 2010

Morbio 1873
Carlo Morbio, *Francia ed Italia, ossia i manoscritti francesi delle nostre biblioteche*, Milano 1873

Moreschi 1840a
Luigi Moreschi, *Descrizione del tabernacolo che orna la confessione della Basilica di San Paolo sulla Via Ostiense salvato dall’incendio dell’anno 1825 e riposto sulla confessione medesima del decreto della Santità di Nostro Signore Gregorio Decimo Sesto felicemente regnante*, Roma 1840

Moreschi 1840b
Lugi Moreschi, *Relazione della consecrazione fatta da Sua Santità Papa Gregorio XVI. della nave traversa della Basilica di S. Paolo fuori delle mura di Roma il dì 5 di ottobre 1840*, s.l. 1840

Moretti 2005
Simona Moretti, «Lello da Orvieto (Lello de Urbe)», in *DBI*, LXIV 2005, 339-340

Moretti 2012
Massimo Moretti, «Sant’Alessio ‘splendore della famiglia Savella’. La leggenda del nobile e buon pellegrino in dodici pitture », in *Mélanges de l’école française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 124, 2 (2012), 705-728

Morey 1915
Charles Rufus Morey, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period: a publication of drawings contained in the collection of Cassiano dal Pozzo, now in the Royal Library, Windsor Castle*, Princeton N. J. 1915

Moroni 1840-1861
Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni: specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori*, 103 voll., Venezia 1840-1861

Morozzi 2000
Luisa Morozzi, «Pittore romano dell’ultimo decennio del Duecento 140. Il redentore (frammento)», in *Bonifacio VIII e il suo tempo* 2000, 189-190

Morvan 2008
Haude Morvan, «Le tombeau du cardinal d’Acquasparta à Santa Maria in Aracoli à Rome», in *Arte Medievale*, VII (2008), 95-104

Moschetti 1872
Alessandro Moschetti, *Principali monumenti di Roma*, Roma 1872

*Mostra* 1950
*Mostra della pittura veneta nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ancona, 5 agosto-30 settembre 1950), a cura di Pietro Zampetti, Bergamo 1950

*Mostra delle novità del 1954*
*Mostra delle novità dei Musei Comunali. Acquisti, ritrovamenti e restauri. Museo di Roma, Palazzo Braschi*, Roma 1954

Motta 2005
Rossella Motta, «Chiesa di S. Nicola ai Cesarini, affreschi», in *Restauri per la città: i monumenti 3*, a cura di Luisa Cardilli, Roma 2005, 8-9

Mulazzani 1988
Germano Mulazzani, *L’Abbazia delle Tre Fontane. History and works of the “Abbazia delle Tre Fontane” in Rome*, Milano 1988

Muratoff 1928
Paul Muratoff, *La peinture byzantine*, Paris 1928

Murray 1953
Peter Murray, «Notes on some early Giotto sources», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953), 58-80

Muñoz 1910
Antonio Muñoz, «Memorie e gloria dell’arte romana del Trecento. Il mosaico scoperto a Santa Maria d’Aracoli», in *Emporium*, 32 (1910), 384-394

Muñoz 1911
Antonio Muñoz, «Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica», in *Bollettino d’Arte*, V (1911), 161-182

Muñoz 1912a
Antonio Muñoz, «La decorazione medioevale del Pantheon», in *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, 18 (1912), 25-35

Muñoz 1912b
Antonio Muñoz, «Nelle chiese di Roma: ritrovamenti e restauri: Santa Maria del Popolo, S. Giovanni in Ayno, S. Maria sopra Minerva, Madonna del Buon Consiglio, S. Marcello, S. Pancrazio fuori le mura», in *Bollettino d’arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, VI, 10 (31 ottobre 1912), 383-395

Muñoz 1914
Antonio Muñoz, *Il restauro della chiesa e del cibiotro dei Ss. Quattro Coronati*, Roma 1914

Muñoz s.d. [1919]
Antonio Muñoz, *La basilica di Santa Sabina a Roma*, Milano s.d. [1919]

Muñoz 1921
Antonio Muñoz, *Roma di Dante*, Milano-Roma 1921

Muñoz 1924
Antonio Muñoz, *L’église de Sainte Sabine à Rome*, Roma 1924

Muñoz 1924-1925
Antonio Muñoz, «I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte vaticane», in *Bollettino d’Arte*, n.s., IV (1924-1925), 433-443

Muñoz 1926
Antonio Muñoz, *Il restauro della basilica di S.Giorgio al Velabro in Roma*, Roma 1926

Muñoz 1930
Antonio Muñoz, *Campidoglio*, Roma 1930

Muñoz 1931
Antonio Muñoz, «Il restauro di una basilica cristiana», in *Capitolium*, 7 (1931), 34-43

Muñoz 1942
Antonio Muñoz, «Un angolo di Roma medievale», in *L’Urbe*, VII, 4 (1942), 1-14

Muñoz 1944
Antonio Muñoz, *La basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, Roma 1944

Muñoz Gasparini 1925
Lina Muñoz Gasparini, *San Marcello al Corso* (Le chiese di Roma illustrate 16), Roma 1925

Müntz 1877
Eugène Müntz, «Les anciennes basiliques et églises de Rome au XVe siècle. Documents inédits sur les travaux qui y ont été exécutés depuis Martin V jusqu’à Sixte IV», in *Revue Archéologique*, XVIII (1877), 2-24

Müntz 1878a
Eugène Müntz, *Les Arts à la cour des Papes*, Paris 1878

Müntz 1878b
Eugène Müntz, «Notes sur les mosaïques chrétiennes de l’Italie. VI. Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du Moyen âge», in *Revue Archéologique*, 36 (1878), 273-278

Müntz 1879
Eugène Müntz, «Notes sur les mosaïques chrétiennes de l’Italie VI Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du Moyen Age (Suite)», in *Revue Archéologique*, 38 (1879), 109-117

Müntz 1881
Eugène Müntz, «Études sur l’histoire des arts à Rome. Pendant le Moyen-Âge. I. Boniface VIII et Giotto», in *Mélanges d’archéologie et d’histoire*, I (1881), 111-137

Müntz 1882
Eugène Müntz, *La tapisserie*, Paris 1882

Müntz 1884
Eugène Müntz, «Les Arts à la cour des Papes. Nouvelles recherches sur les Pontificats de Martin V, d’Eugène IV, de Nicolas V, de Calixte III, de Pie II et de Paul II», in *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire*, IV (1884), 274-303

Müntz 1888
Eugène Müntz, «Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV secolo», in *Archivio Storico Italiano*, 5 (1888), estr.

Müntz 1889
Eugène Müntz, «Les arts à la Cour des Papes, nouvelles recherches sur les pontificats de Martin V, d’Eugène IV, de Nicolas V, de Calixte II, de Pie II et de Paul II», in *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire*, IX (1889), 134-173

Müntz 1890
Eugène Müntz, *Les archives des arts. Recueil de documents inédits ou peu connus*, I, Paris 1890

Müntz 1891
Eugène Müntz, «Nuovi documenti. Lavori d’arte fatti eseguire a Roma dai Papi d’Avignone (1365-1378)», in *Archivio storico dell’arte*, IV (1891), 127-130

Müntz-Frothingham 1883
Eugène Müntz-Arthur Lincoln Frothingham, «Il Tesoro della basilica di S.Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d’inventari inediti», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, VI (1883), 1-137

*Museo Diocesano* 2000
*Museo diocesano di Velletri*, a cura di Renata Sansone, Milano 2000

*Museo Nazionale di Palazzo Venezia* 1988
*Museo Nazionale di Palazzo Venezia*, Roma 1988

Musto 2003
Ronald G. Musto, *Apocalypse in Rome. Cola di Rienzo and the Politics of the New Age*, Berkeley-Los Angeles-London 2003

Naef 1911
Albert Naef, «L’église de San Pellegrino, l’ancienne chapelle de la garde suisse des Papes, à Rome», in *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 13 (1911), 82-118

Nardinocchi 1999
Luciana Nardinocchi, *Gli affreschi medievali della chiesa di S. Domenico a Rieti*, Rieti 1999

Nardoni 1870
Leone Nardoni, *L’antico oratorio di Sant’Agnese in Monasterio con pitture cristiane del secolo nono*, Roma 1870

Narducci 1893
Enrico Narducci, *Catalogus codicum manuseriptorum praeter Graecos et orientales in Bibliotheca Angelica olim coenobii Sancti Augustini de urbe. Tomus prior complectens codices ab instituta bibliotheca ad a. 1870*, Roma 1893

Natale-Romano 2015
Mauro Natale-Serena Romano, «Arte lombarda dai Visconti agli Sforza», in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, a cura di Mauro Natale-Serena Romano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), Milano 2015, 17-21

Navarro 1993
Fausta Navarro, «Ferrante Maglione, Alvaro Pirez d’Evora ed alcuni aspetti della pittura tardogotica a Napoli e in Campania», in *Bollettino d’Arte*, s. VI, LXXVIII, 78 (1993), 55-76

Navone 1878
Giulio Navone, «Di un mosaico di Pietro Cavallini in S. Maria in Trastevere e degli Stefaneschi di Trastevere», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 1 (1878), 219-239

Negro 1985-1986

Angela Negro, *La chiesa inferiore di San Nicola de Portiis ed i suoi affreschi trecenteschi*, tesina di perfezionamento in Storia dell'arte medievale, Università di Roma “la Sapienza” 1985-1986

Negro 1995

Angela Negro, «Santa Croce e San Bonaventura dei Lucchesi; San Nicola *de Portiis*», in *Roma Sacra*, 4 (1995), 47-48

Neri Lusanna 2005

Enrica Neri Lusanna, «Arnolfo, *Annunciazione*», in *Arnolfo alle origini del rinascimento fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 2005-21 aprils 2006), a cura di Enrica Neri Lusanna, Firenze 2005, 366-369

Nesselrath 2002

Arnold Nesselrath, «The frescoes of Sant’Agnese fuori le mura», in *Medieval frescoes from the Vatican Museums collection*, An Exhibit at the Museum of Texas Tech University (Lubbock, June 2-September 15 2002), a cura di Francesco Buranelli-Margaret Lutherer, Lubbock 2002, 45-77

Nesselrath 2015

Arnold Nesselrath, «Impressions of the Pantheon in the Renaissance», in *The Pantheon* 2015, 255-295

Nestori 2000

Aldo Nestori, «La basilica di Santa Maria Maggiore sull’Esquilino», in *1 mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquerelli della collezione Wilpert* (Monumenti di antichità cristiana XIV), a cura di Aldo Nestori-Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano 2000, 7-12

Neumann 1914

Richard Neumann, *Die Colonna und ihre Politik von der Zeit Nikolaus IV. zum Abzugs Ludwigs des Bayern aus Rom. 1288-1328*, Dissertation, Berlin 1914

Nibby 1818

Antonio Nibby, *Les monumens plus célèbres de Rome ancienne et les quatre basiliques principales de Rome moderne*, Roma 1818

Nibby 1824

Antonio Nibby, *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze*, 2 voll., Roma 1824

Nibby 1838-1841

Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, 4 voll., Roma 1838-1841

Nibby 1848

Antonio Nibby, *Analisi storico, topografico, antiquaria della carta de’ dintorni di Roma*, 2a ed., Roma 1848

*Niccolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente* 1991

*Niccolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente*, Atti del convegno internazionale di studi in occasione de VII centenario del pontificato di Niccolò IV (Ascoli Piceno, 14-17 dicembre 1989), a cura di Enrico Menestò, Spoleto 1991

Nicholson 1930

Alfred Nicholson, «The roman school at Assisi», in *The Art Bulletin*, 12, 3 (1930), 270-300

Nicita Misiani 2008

Paola Nicita Misiani, «Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma: il dibattito e i progetti nei primi decenni del Novecento», in *Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, a cura di Maria Giulia Barberini, Roma 2008, 61-88

Nicita Misiani 2010

Paola Nicita Misiani, *Musei e storia dell'arte a Roma*, Roma 2010

Nicolai 1815

Nicola Maria Nicolai, *Della Basilica di S. Paolo*, Roma 1815

Niggel 1971

Reto Niggel, *Giacomo Grimaldi (1568-1623): Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers*, München 1971

Nilgen 2000

Ursula Nilgen, «Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie», in *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, a cura di Nicolas Bock, München 2000

Noach 1949

Arnoldus Noach, «Two Records of Wall-Paintings in San Clemente», in *The Burlington Magazine*, XCI (1949), 309-312

Novelli 2017

Santina Novelli, *Pittura e committenza nella Lombardia di primo Trecento*, thèse de doctorat, Université de Lausanne 2017

*Numero unico in occasione* 1899

*Numero unico in occasione della riapertura della chiesa parrocchiale della Madonna dei Monti fatta restaurare della Visita Apostolica dei luogbi pii dei Catecumenie Neofiti*, Roma 1899

*Nuovi studi sulla pittura tardogotica* 2007

*Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, Atti del convegno (Fabriano, 31 maggio 2006), a cura di Andrea De Marchi, Livorno 2007

Oakeshott 1967

Walter Oakeshott, *The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, London 1967

Odorisio 1990

Robert Linda Odorisio, «Il ritrovamento miracoloso», in *Edicole sacre romane* 1990, 25-30

Oertel 1933

Robert Oertel, «Die Frühwerke des Masaccio», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII (1933), 191-289

Oertel 1963

Robert Oertel, «Perspective and Imagination», in *The Renaissance and Mannerism*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York, 1961), Princeton 1963, 146-159

Oertel 1966

Robert Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1966

Offner 1934

Richard Offner, «Close Following of Daddi», in *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III-IV, New York 1934, 190

Offner 1947

Richard Offner, *A critical and historical Corpus of Florentine Painting*, III-V, New York 1947

Offner 1991

Richard Offner, «Close Following of Daddi», in *Bernardo Daddi, His Shop and Following* (Corpus of Florentine Painting III-IV), a new edition with additional material, notes and bibliography, Florence 1991, 334

Oliger 1911

Livario Oliger, «Due mosaici con S. Francesco della chiesa di Aracoeli in Roma», in *Archivium Franciscanum Historicum*, IV (1911), 233-251

Oliger 1922

Livario Oliger, «Documenta originis Clarissarum Civitas Castelli, Eugubii (a.1223-1263) necnon statuta monasteriorum Perusiae Civitatisque Castelli (saec.XV) et S.Silvestri Romae (saec.XIII)», in *Archivium Franciscanum Historicum*, 15 (1922), 71-102

Oliger 1935

Livario Oliger, *B. Margherita Colonna* (+1280). *Le due vite scritte dal fratello Giovanni Colonna senatore di Roma e da Stefania monaca di S.Silvestro in Capite* (Lateranum, n.s., I, 2), Roma 1935

Oliger 1938 [2001]

Livarius Oliger, «Aracoeli a casa Colonna», in *Frate Francesco*, 67 (2001), 85-95

Orazi 1959

V. Orazi, «Sull’Appia Antica. La Casina del Cardinal Bessarione», in *Capitolium*, 34 (1959), 27-29

Orbaan 1919

Johannes Albertus franciscus Orbaan, «Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605-1615», in *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen. Beibeft*, 39 (1919), 1-139

Ortolani 1924

Sergio Ortolani, *S. Croce in Gerusalemme* (Le chiese di Roma illustrate 6), Roma 1924

Ortolani 1925

Sergio Ortolani, *S. Giovanni in Laterano* (Le chiese di Roma illustrate 13), Roma 1925

Osborne 1991

John Osborne, «Lost Roman images of Pope Urban V (1362-1370)», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54 (1991), 20-32

Osborne 1994

John Osborne, «New evidence for the mural decorations in the apse of S. Pellegrino in Naumachia», in *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino*, 14 (1994), 103-111

Osborne 2012

John Osborne, «A Possible Colonna Family *Stemma* in the Church of Santa Prassede, Rom», in *A Wider Trecento* 2012, 21-30

Osborne-Claridge 1996

John Osborne-Amanda Claridge, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A. Antiquities and Architecture. Part II. Early Christian and Medieval Antiquities. 1. Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996

Ottley 1823

William Young Ottley, *The italian school of design being a series of fac-similes of original drawings, by the most eminent painters and sculptors of Italy ; with biographical notices of the artists, and observations on their works*, London 1823

Ottley 1825

William Young Ottley, *The Italian Schools of Design*, London 1825

O’Foghludha 1998

Ria Mairead O’Foghludha, *Roma Nova. The Santa Maria Maggiore Altarpiece and the Rome of Martin V*, Dissertation, Columbia University, New York 1998

Paatz 1940

Walter Paatz-Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, I, Frankfurt 1940

Pace 1985a

Valentino Pace, «Mosaici e pittura romana del medioevo: pregiudizi e omissioni», in *RACAR*, 12 (1985), 243-250

Pace 1985b

Valentino Pace, «Pietro Cavallini, affreschi del catino absidale, Roma, S. Giorgio in Velabro», in *Roma 1300-1875* 1985, 74-75

Pace 1985c

Valentino Pace, «Pietro Cavallini, decorazione ad affresco, Roma, S. Cecilia in Trastevere», in *Roma 1300-1875* 1985, 73-74

Pace 1985d

Valentino Pace, «Pietro Cavallini, mosaici della Vita della Vergine, Roma, S. Maria in Trastevere», in *Roma 1300-1875* 1985, 75

Pace 1986a

Valentino Pace, «Alle soglie del 1300: aspetti della pittura romana fra Bisanzio e l’Occidente», in *Europäische Kunst* 1986, 125-133

Pace 1986b

Valentino Pace, «Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio», in *Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Venezia 1986, II, 423-442

Pace 1991

Valentino Pace, «Dieci secoli di affreschi e mosaici romani. Osservazioni sulla mostra “Fragmenta picta” (Roma, Castel Sant’Angelo, dicembre 1989 - marzo 1990) e sul suo catalogo», in *Bollettino d'arte*, 76 (1991), 199-207

Pace 1993a

Valentino Pace, «Il ciborio di Arnolfo a Santa Cecilia: una nota sul suo stato originario e sulla sua committenza», in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del convegno internazionale (Arezzo-Firenze 1989), Firenze 1993, I, 389-400

Pace 1993b

Valentino Pace, «La committenza artistica del cardinale Matteo d’Acquasparta nel quadro della cultura figurativa del suo tempo», in *Matteo d’Acquasparta francescano, filosofo, politico*, Atti del XXIX convegno storico internazionale (Todi, 11-14 ottobre 1992), Spoleto 1993, 311-330

Pace 1996a

Valentino Pace, «Per Jacopo Torrii, frate, architetto e “pictor”», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes In Florenz*, XL (1996), 212-221

Pace 1996b

Valentino Pace, «Rusuti, Filippo», in *The Dictionary of Arts*, 27, 1996, 449-450

Pace 1998

Valentino Pace, «Committenza aristocratica e ostentazione araldica nella Roma del Duecento», in *Roma medievale* 1998, 175-191

Pace 2001

Valentino Pace, «Un frammento e la sua percezione. Il giudizio universale di Santa Cecilia in Trastevere, dipinto da Pietro Cavallini», in *Imagenes y promotores en el arte medieval*, a cura di Maria Luisa Melero Monco, Bellaterra 2001, 575-584

Pace 2002a

Valentino Pace, «Le maniere greche. Modelli e ricezione», in *Medioevo: i modelli* 2002, 237-250

Pace 2002b

Valentino Pace, «Tradizione e rivalità. Aspetti dell’arte romana alle soglie del primo giubileo», in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 16 (2002), 63-90

Pace 2003a

Valentino Pace, «La committenza artistica di Innocenzo III: dall’Urbe all’Orbe», in *Innocenzo III: Urbs et Orbis*, Atti del congresso internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), a cura di Andrea Sommerlechner, Roma 2003, 1226-1244

Pace 2003b

Valentino Pace, «Una presenza marginale: l’immagine di Bonifacio VIII e i programmi figurativi moderni nella Roma trionfante del primo giubileo», in *Bonifacio VIII*, Atti del XXXIX Convegno Storico Internazionale (Todi, 13-16 ottobre 2002), Spoleto 2003, 501-520

Pace 2006

Valentino Pace, «Santità, aristocrazia e milizia nella percezione d’immagine del medioevo romano», in *La nobiltà romana nel medioevo* 2006, 313-321

Pace 2011

Valentino Pace, «Il mosaico d’ingresso a Santa Maria in Aracoeli. Radici bizantine di un’immagine romana e di immagini devozionali del Duecento italiano», in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di Walter Angelelli-Francesca Pomarici, Roma 2011, 377-382

Pace 2016

Valentino Pace, «Il XIII secolo da Innocenzo III (1198-1216) a Bonifacio VIII (1294-1303)», in *La committenza artistica dei papi* 2016, 299-329

Pacifici 1929-1930

Vincenzo Pacifici, «Gli affreschi scoperti nella casa dei Colonna», in *Atti e memorie della Società tiburtina di Storia e Arte*, 9-10 (1929-1930), 302-316

Pacini 1988

Piera Pacini, «Umanesimo in Masolino», in *I pittori della Brancacci agli Uffizi* (Gli Uffizi. Studi e ricerche 5), a cura di Luciano Berti-Annamaria Petrioli Tofani, Firenze 1988, 19-32

Paeseler 1938

Wilhelm Paeseler, «Die Römische Weltgerichtstafel im Vatikan (Ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts)», in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2 (1938), 311-394

Paeseler 1941

Wilhelm Paeseler, «Giottos Navicella und ihr spaetantikes Vorbild», in *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 5 (1941), 49-162

Paeseler 1950

Wilhelm Paeseler, «Der Rückgriff der römischen Spätjugentomalerei aud die christliche Spätantike», in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung (Schloss Brühl, 1948), Berlin 1950, 157-170

Paeseler 1971

Wilhelm Paeseler, «Cavallini e Giotto: aspetti cronologici», in *Giotto e il suo tempo* 1971, 35-44

Pagano 1994

Sergio Pagano, *L’Archivio del Convento dei SS. Domenico e Sisto di Roma: cenni storici e inventario*, Città del Vaticano 1994

Pallottino 1912

Elisabetta Pallottino, «La ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura», in *Roma moderna e contemporanea*, 20, 2 (2012), 681-701

Palmerio-Villetti 1989

Giancarlo Palmerio-Gabriella Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Roma 1989

Palmerio-Villetti 1994

Giancarlo Palmerio-Gabriella Villetti, *Santa Maria sopra Minerva in Roma: notizie dal cantiere*, Roma 1994

Palombi 2006

Andreina Palombi, *La basilica di San Nicola in Carcere: il complesso architettonico dei tre templi del Foro Olitorio*, Roma 2006

Panella 1997

Emilio Panella, «http://www.e-theca.net/emliopanella/governo/vade24.htm», 1997

Panetta-Ceccarelli 2009

Marina Panetta-Maria Grazia Ceccarelli, «Angelo Rocca e la Biblioteca Angelica: un lascito e una missione», in *Il complesso di Sant’Agostino in Campo Marzio: chiesa, biblioteca angelica, avvocatura generale dello stato*, Roma 2009, 45-96

Paniccia 2015

Chiara Paniccia, «Iacopo Stefaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritte in immagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine», in *Memoria e materia dell’opera d’arte. Proposte e riflessioni*, a cura di Elisa Anzellotti et al., Roma 2015, 45-56

Pantini 1904

Romualdo Pantini, «La cappella della Passione in San Clemente a Roma», in *Emporium*, XIX (1904), 31-52

Panzera 2000

Anna Maria Panzera, *La basilica di S.Cecilia in Trastevere*, Roma 2000

Paolini Sperduti 1996

Daniela Paolini Sperduti, «La Basilca nel basso medioevo», in *Santa Maria Maggiore e Roma* 1996, 115-146

Paone 2004

Stefania Paone, «Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia: percorsi stilistici nella Napoli angioina», in *Arte Medievale*, 3, 1 (2004), 87-118

Paone 2005

Stefania Paone, «Gli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere a Fossacesia», in *L’Abruzzo in età angioina*, a cura di Daniele Benati-Alessandro Tomei, Milano 2005, 87-105

Paone 2009

Stefania Paone, «Giotto a Napoli. Un percorso indiziario tra fonti, collaboratori e seguaci», in *Giotto e il Trecento* 2009, I, 179-195

Paone-Tomei 2010a

Stefania Paone-Alessandro Tomei, *La pittura medievale nell’Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010

Paone-Tomei 2010b

Stefania Paone-Alessandro Tomei, «Paintings and miniatures in Naples: Cavallini, Giotto, and the portraits of King Robert», in *The Anjou Bible*, a cura di Lieve Watteuw-Jan Van der Stock, Paris 2010

Paparati 2001

Elio Paparati, «Tempio di Romolo al Foro Romano. Il restauro delle superfici», in *Archeologia e Giubileo. Interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, a cura di Filippi Fedora, Napoli 2001, 182-184

Paravicini Bagliani 1970

Agostino Paravicini Bagliani, «Le biblioteche dei Cardinali Pietro Peregrosso (test. 1295) e Pietro Colonna (gest. 1326)», in *Zeischrift für schweizerische Kirchengeschichte*, 64 (1970), 104-139

Paravicini Bagliani 1972

Agostino Paravicini Bagliani, *Cardinali di curia e “familiae” cardinalizie, dal 1227 al 1254* (Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica 18), 2 voll., Padova 1972

Paravicini Bagliani 1980

Agostino Paravicini Bagliani, *I Testamenti dei Cardinali del Duecento* (Miscellanea della Società romana di storia patria 25), Roma 1980

Paravicini Bagliani 1988

Agostino Paravicini Bagliani, «La mobilità della Curia Romana nel secolo XIII. Riflessi locali», in *Società e istituzioni dell’Italia Comunale: l’esempio di Perugia (secoli XII-XIV)*, Perugia 1988, I, 155-278

Paravicini Bagliani 1994

Agostino Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 1994

Paravicini Bagliani 1994 [1997]

Agostino Paravicini Bagliani, *Le corps du pape*, Paris 1997

Paravicini Bagliani 1995

Agostino Paravicini Bagliani, *La cour des papes au XIIIe siècle*, Paris 1995

Paravicini Bagliani 1998

Agostino Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma 1998

Paravicini Bagliani 1998 [2005]

Agostino Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara: immagini e simboli del papato medievale*, nuova ed. riveduta e aggiornata (La corte dei papi 3), Roma 2005

Paravicini Bagliani 2000a

Agostino Paravicini Bagliani, «Bonifacio VIII, l’ affresco di Giotto e i processi contro i nemici della chiesa. Postilla al Giubileo del 1300», in *Mélanges de l’Ecole Française de Rome. Moyen Âge*, 112, 1 (2000), 459-483

Paravicini Bagliani 2000b

Agostino Paravicini Bagliani, «Clemente V», in *Enciclopedia dei Papi*, II, 2000, 501-512

Paravicini Bagliani 2003a

Agostino Paravicini Bagliani, *Bonifacio VIII*, Torino 2003

Paravicini Bagliani 2003b

Agostino Paravicini Bagliani, *Boniface VIII. Un pape hérétique?*, éd. originale, Paris 2003

Paravicini Bagliani 2005

Agostino Paravicini Bagliani, «Bonifacio VIII, la Loggia di giustizia al Laterano e i processi generali di scomunica», in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, LIX, 2 (2005), 377-428

Parboni s.d. [1824 ca.] Achille Parboni, *Nuova raccolta delle principali vedute antiche, e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze*, Roma s.d. [1824 ca.]

Parisi 1931 Giovanni Parisi, *S. Paolo alla Regola*, Roma 1931

Parlato 2000a Enrico Parlato, «La processione di Ferragosto e l’acheropita del Sancta Sanctorum», in *Il volto di Cristo* 2000, 51-52

Parlato 2000b Enrico Parlato, «Le icone in processione», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, 69-92

Parlato 2001 Enrico Parlato, «Vista da Nord: immagini di Roma dal Medioevo al Quattrocento», in *Roma. Memoria e oblio*, a cura di Fabio Troncarelli, Roma 2001, 198-207

Parlato 2007 Enrico Parlato, «La storia “postuma” della processione dell’Acheropita e gli affreschi seicenteschi della Confraternita del Salvatore ad Sancta Sanctorum», in *Roma moderna e contemporanea*, 15 (2007), 327-355

Parronchi 1939 Alessandro Parronchi, «Attività del “Maestro di Santa Cecilia”», in *Rivista d'Arte*, XXI (1939), 193-228

Parronchi 1994 Alessandro Parronchi, *Cavallini “discepolo di Giotto”*, Firenze 1994

Parsi 1939 Publio Parsi, *Edicole di fede e di pietà per le vie di Roma*, Milano-Roma 1939

Parsi 1968, I Publio Parsi, *Chiese romane. I. Le basiliche maggiori*, Roma 1968

Parsi 1969, II Publio Parsi, *Chiese romane. II. Da S. Agata dei Goti a S. Clemente*, Roma 1969

Parsi 1969, III Publio Parsi, *Chiese romane. III. Da Ss. Cosma e Damiano a Immacolata Concezione*, Roma 1969

Parsi 1970, IV Publio Parsi, *Chiese romane. IV. Da S. Lorenzo fuori le mura a S. Maria del Popolo*, Roma 1970

Parsi 1970, V Publio Parsi, *Chiese romane. V. Da S. Maria di Loreto a Ss. Nome di Gesù*, Roma 1970

Parsi 1970, VI Publio Parsi, *Chiese romane. VI. Da Ss. Nome di Maria a S. Vitale*, Roma 1970

Paschini 1955 Pio Paschini, *I Colonna* (Le grandi famiglie romane XI), Roma 1955

Pasqualetti 2003 Cristiana Pasqualetti, «Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del ‘Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino’, I», in *Prospettiva*, 109 (2003), 2-26

Pasquali 1996 Susanna Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996

Pastorino 1995 Armanda Pastorino-Laura Pastorino, «I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX», in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 56 (1995), 61-72

Pasut 2003 Francesca Pasut, *Ornamental painting in Italy (1250-1310). An illustrated index*, Firenze 2003

Pavan 1978 Paola Pavan, «Gli statuti della società dei Raccomandati del Salvatore *ad sancta sanctorum* (1331-1496)», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 101 (1978), 35-95

Pavan 2008 Paola Pavan, «A proposito di un documento utilizzato per la cronologia di Pietro Cavallini: il testamento di Matteo Orso di Napoleone di Giangetano Orsini (12 gennaio 1279)», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 131 (2008), 51-70

Pecchiai 1951 Pio Pecchiai, «Banchi e botteghe dinanzi alla Basilica Vaticana nei secoli XIV, XV e XVI con documenti», in *Archivi d'Italia*, s. 2, 18 (1951), 81-112, 113-123

Pecchiai 1952 Pio Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma 1952

Pecchiai 1953 Pio Pecchiai, *La chiesa dello Spirito Santo dei napoletani e l'antica chiesa di S. Aurea in Via Giulia*, Roma 1953

Pedrocchi 1995 Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio*, Roma (Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d'Italia 32), Roma 1995

Pellegrini 1869 Angelo Pellegrini, *Itinerario o guida monumentale di Roma antica e moderna e suoi dintorni*, Roma 1869

Peluso 1874 Francesco Peluso, *La chiesa di Castiglione e le opere d'arte che contiene*, Milano 1874

Pericoli Ridolfini 1968 Cecilia Pericoli Ridolfini, «Roma. Chiesa del Gesù», in *Tesori d'arte cristiana* V, a cura di Stefano Bottari, Bologna 1968, 1-28

Pericoli Ridolfini 1976 Cecilia Pericoli Ridolfini, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma 1976

Perini 2006 Giovanna Perini, «Gentile da Fabriano nella lettura di Bartolomeo Fazio», in *Gentile da Fabriano* 2006b, 87-97

Pernier 1933 Adolfo Pernier, *Una gemma del Rinascimento sul'Appia. La Casina del cardinale Bessarione restaurata*, Roma 1933

Perrotti 1961 Raffaele Perrotti, «La Basilica di S. Agnese fuori le mura, considerazioni a proposito del restauro», in *Palladio*, 11 (1961), 157-164

Pesarini 1907 Sante Pesarini, «La “Schola cantorum” di S. Sabà», in *Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro*, VI (1907), coll. 227-236

Pesci 1938 Benedetto Pesci, «La leggenda di Augusto e le origini della chiesa di S.Maria in Aracoeli», in *Incoronazione della Madonna d'Aracoeli*, Roma 1938, 18-33

Pesci s.d. [1959] Benedetto Pesci, *San Francesco a Ripa* (Le chiese di Roma illustrate 49), Roma s.d. [1959]

Pesenti 1997 Franco Renzo Pesenti, «Jacopo Torriti, Vasari e i mosaici del Battistero di Firenze», in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di Cristina Luchinat Acidini et al., Firenze 1997, 17-22

Pestilli 2001 Livio Pestilli, «“Ficus latine a fecunditate vocatur”: on e unique iconographic détail in Cavallini’s *Annonciata* in Santa Maria in Trastevere», in *Source*, 20, 3 (2001), 5-14

Petersen 1989 Mark Robert Petersen, *Jacopo Torriti: critical study and catalogue raisonné*, s.l. 1989

Petoletti 2000 Marco Petoletti, *Il «Cbronicon» di Benzo d'Alessandria e i classici latini all'inizio del XIV secolo*, Milano 2000

Petoletti 2003 Marco Petoletti, «Il ritmo sull’incendio di San Giovanni in Laterano nel 1308», in *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e ilologiche*, LXXVII (2003), 370-401

Petoletti 2006 Marco Petoletti, «Les recueils De veris illustribus en Italie (XIVe –XVe siècles)», in *Exempla docent. Les exemples des philosophes de l'Antiquité à la Renaissance*, Actes du colloque international (Neuchâtel, 23-25 octobre 2003), a cura di Thomas Ricklin, Paris 2006, 335-354

Petrassi 1975 Mario Petrassi, *Mille anni di fede. Roma cristiana da Costantino a Bonifacio VIII*, Roma 1975

Petrocchi 1998 Stefano Petrocchi, «Le storie di Sant’Onofrio: un ciclo inedito di pittura del Quattrocento a Roma», in *Roma moderna e contemporanea*, VI, 1-2 (1998), 167-175

Petrocchi 2013a Stefano Petrocchi, «La decorazione pittorica dell’oratorio dell’Annunziata di Coris», in *la pittura del Quattrocento nei eudi Caetani*, a cura di Anna Cavallaro-Stefano Petrocchi, Roma 2013, 125-151

Petrocchi 2013b Stefano Petrocchi, «Roma 1430-1460. Pittura romana prima di Antoniazzo», in *Antoniazzo Romano Pictor Urbis 1435/1440-1508*, Catalogo della mostra (Roma, 1 novembre 2013-2 febbraio 2014), a cura di Anna Cavallaro-Stefano Petrocchi, Milano 2013, 12-19

Petrocchi 2014 Stefano Petrocchi, «La decorazione pittorica», in *La Castiglia in Marittima. L'Oratorio dell'Annunziata nella Cori del Quattrocento*, a cura di Clemente Ciammeruconi-Pio Francesco Pistilli, Pescara 2014, 76-87

PG *Patrologiae, series Graeca*, a cura di Jaques Paul Migne, Paris 1857

Petrocchi-D’Achille 2004 Stefano Petrocchi-Paolo D’Achille, «Limes linguistico e limes artistico nella Roma del Rinascimento», in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Atti del III convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di Vittorio Casale-Paolo D’Achille 2004, 99-137

Piano 2005 Natacha Piano, «I mosaici absidali esterni di Santa Maria Maggiore a Roma e la porta del Presepe alla luce dell’epigrafia e della liturgia di Natale: introite in atria eius, adorate Dominum in aula sancta eius», *Arte medievale*, 4, 2 (2005), 59-68

Piazza 2010 Simone Piazza, «Mosaïques en façade des églises de Rome (XIIe-XIVe siècles). Renaissance et évolution d'un modèle paléochrétien», in *Hortus artium medievalium*, 16 (2010), 125-138

Picarelli 1904 Torquato Picarelli, *Basilica e casa romana di santa Cecilia in Trastevere*, Roma 1904

Picarelli s.d. [1924] Torquato Picarelli, *Monography historical-artistical of tbe church, crypt and bouse of S. Cecilia in Trastevere*, Roma s.d. [1924]

Piccat 2006 Marco Piccat, «Il calice infranto: la leggenda del Conte di Sassonia e San Lorenzo in San Salvatore di Alma (Macra)», in *Studi piemontesi*, 35 (2006), 315-331

Piccolini 1953 Celestino Piccolini, *S. Crisogono in Roma*, Roma 1953

Pierdominici 2002 Maria Costanza Pierdominici, «La chiesa e il convento di San Giorgio in Velabro. Note storiche», in *La chiesa di San Giorgio al Velabro. Storia, documenti, testimonianze del restauro dopo l'attentato del luglio 1993*, a cura di Elisabetta Guiducci et al., Roma 2002, 15-49

Pierdominici-Turco 2008 Maria Costanza Pierdominici-Maria Grazia Turco, «La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso. Indagini architettoniche nel Rione Regola a Roma», in *Bollettino d'Arte*, s. 6, 93, 2008 (2009), 145, 143-168

Pietrangeli 1964 Carlo Pietrangeli, «I palazzi capitolini nel Medioevo», in *Capitolium*, 39 (1964), 191-194

Pietrangeli 1965 Carlo Pietrangeli, «Il Palazzo Senatorio nel Medioevo», in *Il Campidoglio* 1965, 21-24

Pietrangeli 1971 Carlo Pietrangeli, *Il Museo di Roma. Documenti e iconografia*, Bologna 1971

Pignatti Morano-Refice 1983 Monica Pignatti Morano-Paola Refice, «Documenti per la storia dei restauri della Basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermanin», in *Roma anno 1300* 1983, 331-342

Pinelli 1987 Antonio Pinelli, «La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento», in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di Federico Zeri, Milano 1987, II, 414-436

Pinelli 1998 Antonio Pinelli, *Roma instaurata. Arte del Quattrocento alla corte di papi e cardinali*, Pisa 1998

Pinelli 2005 Antonio Pinelli, *Roma resurgens. Artisti alla corte di papi e cardinali (1420-1485)*, Pisa 2005

Pisanello 1996a Pisanello. *Le peintre aux sept vertus*, Ratalogue de l'exposition (Paris, 6 mai-5 aout 1996), a cura di Dominique Cordellier, Paris 1996

Pisanello 1996b Pisanello. *Una poetica dell'inatteso*, a cura di Lionello Puppi, Cinisello Balsamo 1996

Pistilli 1992 Pio Francesco Pistilli, «Considerazioni sulla storia architettonica dell’abbazia romana delle Tre Fontane nel Duecento», in *Arte Medievale*, 1 (1992), 163-192

Pistolesi 1829 Erasmo Pistolesi, *Il Vaticano*, descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi, 8 voll., Roma 1829

Pistolesi 1841 Erasmo Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni adorna d'incisioni de'primi bulini*, Roma 1841

PL *Patrologiae, series Latina*, a cura di Jacques Paul Migne, Paris 1844-

Placido 1923 Placido Lugano, *S. Maria Nova (S. Francesca Romana)*, Roma 1923

Platner et al. 1838 Ernst Platner-Christian Karl Josias Bunsen-Eduard Gerhard-Wilhelm Röstell-Ludwig Ulrichs, *Beschreibung der Stadt Rom. III-2. Die Foren, der Esquilin, Viminal, Quirinal und Pincius nebst ihren Umgebungen*, Stuttgart 1838

Platner et al. 1842 Ernst Platner-Christian Karl Josias Bunsen-Eduard Gerhard-Wilhelm Röstell-Ludwig Ulrichs, *Beschreibung der Stadt Rom. III-3. Das Marsfeld, die Tiberinsel, Trastevere und der Janiculum*, Stuttgart 1842

Poeschke 1971 Joachim Poeschke, «Navicella», in *LCI*, III, 1971, coll. 320-321

Poeschke 1983 Joachim Poeschke, «Per la datazione dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere», in *Roma anno 1300* 1983, 423-431

Poeschke 2009 Joachim Poeschke, *Mosaïques italiennes du IVe au XIVe siècle*, Paris 2009

Poggi 1905 Giovanni Poggi, «Arnolfo di Cambio e il sacello di Bonifacio IV», in *Rivista d'Arte*, 3 (1905), 187-198

Pogliani 2009 Paola Pogliani, «L’ Angelo di Giotto. Dal quadriportico dell’antica basilica di San Pietro alle Grotte Vaticane. Notizie sullo stacco e sui restauri», in *Frammenti di memoria* 2009, 53-65

Pogliani 2010 Paola Pogliani, «Il mosaico del monumento del cardinale Guillaume Durand nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma. Indagini sulla tecnica d’esecuzione», in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinale Guillaume de Bray dopo il restauro*, Atti del convegno internazionale di studio (Roma-Orvieto, 9-11 dicembre 2004), Firenze 2010, 255-262

Pollio 1999 Giorgia Pollio, «San Lorenzo fuori le mura e l’incoronazione imperiale di Pierre de Courtenay», in *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen âge*, CXXI, 1 (1999), 141-157

Pomarici 1983 Francesca Pomarici, «Gli affreschi di S.Maria Maggiore a Tivoli: ipotesi per una lettura ‘spaziosa’ di alcune opere di pittura romana della fine del Duecento», in *Roma anno 1300* 1983, 413-418

Pomarici 1988 Francesca Pomarici, «Il presepe di Arnolfo di Cambio. Nuova proposta di ricostruzione», in *Arte Medievale*, 2 (1988), 155-175

Pomarici 1990a Francesca Pomarici, «Medioevo. Architettura», in *San Giovanni in Laterano* 1990, 61-87

Pomarici 1990b Francesca Pomarici, «Medioevo. Scultura», in *San Giovanni in Laterano* 1990, 109-128

Pomarici 2006 Francesca Pomarici, «Il Presepe di Santa Maria Maggiore: un riesame», in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca* 2006, 103-116

Pope-Hennessy 1943 John Pope-Hennessy, «A predella panel by Masolino», in *The Burlington Magazine*, 82 (1943), 30-31

Pope-Hennessy 1950 John Pope-Hennessy, *Uccello*, London 1950

Popham 1945 Arthur Ewart Popham, «On some works by Perino del Vaga», in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 86 (1945), 56-66

Popp 1990 Dietmar Popp, «Eine unbekannte Ansicht der mittelalterlichen Fassade von S. Giovanni in Laterano», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26 (1990), 31-39

Possanzini 1997 Laura Possanzini, «San Gregorio Nazianzeno», in *Roma sacra: guida alle chiese della città eterna*, Itinerario 9 (1997), 22-29

Posèq 2002 Avigdor W.G. Posèq, «On left-to-right reversals of Giotto’s imagery», in *Source*, 22, 1 (2002), 1-13

Prandi 1952 Adriano Prandi, «Pietro Cavallini a S. Maria in Trastevere», in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1 (1952), 282-297

Previtali 1964 Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici* (Saggi 343), Torino 1964

Previtali 1966 Giovanni Previtali, «Affresschi di Cola Petruccioli», in *Paragone*, 17 (1966), 33-43

Previtali 1967 Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967

Previtali 1967 [1993] Giovanni Previtali, *Giotto e la sua bottega*, 3a edizione a cura di Alessandro Conti, Milano 1967 [1993]

Pringle 1993-2009 Denys Pringle, *The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: a corpus*, 4 voll., Cambridge 1993-2009

Prinz 1970 Ursula Prinz, *Kreuzgangsdekoration und Benediktèsvita in Italien bis um 1500*, Dissertation, Freien Universität Berlin 1970

Procacci 1952 Ugo Procacci, *Tutta la pittura di Masaccio*, Milano 1952

Proia-Romano 1935 Alfredo Proia-Pietro Romano, *Il rione S. Angelo*, Roma 1935

Prost 1887 Bernard Prost, «Quelques documents sur l’histoire des arts en France d’après un recueil manuscrits de la Bibliothèque de Rouen», in *Gazette des Beaux-Arts*, XXIX (1887), 322-330

Prost 1896 Bernard Prost, «Recherches sur les «peintres du roi» antérieurs au règne de Charles VII», in *Etudes d'Histoire du Moyen Age dédiées à Gabriel Monod*, Paris 1896, 389-403

Prou 1898 Les *Registres d'Honorius IV*, a cura di M. Prou, Paris 1898

Provinciali 2004 Beatrice Provinciali, «La tecnica di Masolino in San Clemente a Roma», in *Masaccio e Masolino* 2004, 109-122

Pugliesi 2008 Laura Pugliesi, «Alcune osservazioni sulle fasi più antiche della chiesa di Sant’Angelo in Pescheria», in *Rivista di archeologia Cristiana*, 84 (2008), 377-414

Pungileoni 1836 Luigi Pungileoni, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma 1836

Pératé 1906 André Pératé, «La peinture italienne avant Giotto», in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, II, a cura di André Michel, Paris 1906, 421-458

Quattrone 1995 Stefania Quattrone, «L’evoluzione storico-architettonica del complesso monumentale “oggi detto le Tre Fontane allora detto ad Aquas Salvias”», in Belardi et al. 1995, 13-77

*Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj* 1972 *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innoenz X*, a cura di Jörg Garms, Wien 1972

Quilter 1881 Harry Quilter, *Giotto*, London 1881

Quintavalle 1933-1934 Armando Ottaviano Quintavalle, «Un affresco ignorato di Pietro Cavallini a Capua», in *Bollettino d'Arte*, 27 (1933-1934), 412-430

Racheli 2000 Alberto Maria Racheli, *Restauro a Roma 1870-2000: architettura e città*, Venezia 2000

Radeglia 1997 Daila Radeglia, «Le statue di alabastro di San Pietro e San Paolo», in *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma: quando l'antico è futuro*, a cura di Anna Maria Affanni, Viterbo 1997, 137-140

Raff 1978-1979
Theodor Raff, «Die Ikonographie der mittelalterliche Windpersonifikationen», in *Aachener Kunstblätter*, 47 (1978-1979), 71-218

Ragghianti 1969
Carlo Ludovico Ragghianti, «Percorso di Giotto», in *Critica d'arte*, XVI, 101-102 (1969), 3-80

Ragionieri 1981
Giovanna Ragionieri, «Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, s. 3, 11, 2 (1981), 447-467

Ragionieri 2000
Giovanna Ragionieri, «Giotto, “Parente di Giotto” e aiuti. Santi Stefano, Luca e Giacomo Minore», in *Giotto* 2000, 151-156

Ragozzino 2001
Marta Ragozzino, «Speranze escatologiche affidate al Sant’Angelo nella Roma medievale», in *La risignificazione* (ΤΌΠΙΟΣ e Progetto III), Roma 2001, 59-80

Rahner 1964
Karl Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964

Ramadori 2009
Michela Ramadori, *L'Annunziata di Riofreddo: il contesto storico, gli affreschi, gli artisti* (I Quaderni di Lumen 39), Pietrasacca di Carsoli 2009

Ramieri 1998
Anna Maria Ramieri, «Porta S. Paolo attraverso inediti documenti d’archivio», in *DOMVM TVAM DILEXI. Miscellanea in onore di Aldo Nestori*, a cura di Federico Guidobaldi, Città del Vaticano 1998, 683-707

Ramundo 2012
Adelina Ramundo, *Caratteri e trasformazioni del paesaggio urbano delle vigne intorno a S. Cesareo*, Tesi di dottorato, Università degli studi Roma Tre 2012

Ranucci 2004
Cristina Ranucci, «Maestro romano del primo quarto del Trecento 11. Il Redentore», in *Dipinti romani* 2004, 80

Rastelli 2012
Silvia Rastelli, «Scheda 23», in *Illuminare l’Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, Catalogo della mostra (Chieti, 10 maggio - 31 agosto 2013), a cura di Gaetano Curzi et al., Pescara 2012, 58-88

Rave 1999
August Bernhard Rave, «Kaiser Augustus und die Weissagung der Tiburtinischen Sybille», in *Frühe Italienischen Tafelmalerei*, a cura di August Bernhard Rave, Stuttgart 1999, 146-154

Réau 1955-1959
Louis Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, 3 voll., Paris 1955-1959

Recio Veganzones 1982
Alejandro Recio Veganzones, «Francisco en la iconografía musiva medieval de Roma», in *Nell’ottavo centenario Francescano (1182-1982)*, a cura di Giovanni Claudio Bottini, Jerusalem 1982, 255-272

Redig de Campos 1947-1949
Deoclecio Redig de Campos, «Relazione», in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, XXIII-XXIV (1947-1949), 380-405

Redig de Campos 1958
Deoclecio Redig de Campos, «Indice cronologico e bibliografico dei lavori eseguiti dal Laboratorio Vaticano per il Restauro delle Opere d’Arte dal 1939 al 1957», in *Triplice omaggio a Sua Santità Pio XII*, Città del Vaticano 1958, II, 319-336

Redig de Campos 1973
Deoclecio Redig de Campos, «Restauro del Trittico Stefaneschi di Giotto», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes In Florenz*, 17, 2/3 (1973), 325-346

Refice Taschetta 1968
Claudia Refice Taschetta, «Gli affreschi di S. Lorenzo», in *Argomenti d’arte antica: gli affreschi di S. Lorenzo; il Maestro del Bambino Vispo; artisti settecenteschi*, Roma 1968, 7-51

*Regesta pontificum Romanorum* 1957
*Regesta pontificum Romanorum inde ab a. post Christum natum MCXCVIII ad a. MCCIV*, a cura di August Potthast, II, Graz 1957

*Regesto* 2006
Matteo Mazzalupi (a cura di), «Regesto», in *Gentile da Fabriano* 2006c, 68-84

*Registrum Clementis V* 1885-1892
*Registrum Clementis V*, Roma 1885-1892

Regni 2007
Claudio Regni, «Il Comune di Orvieto nel Medioevo (1157-1400)», in *Storia di Orvieto* 2007, 15-33

Rehberg 1999a
Andreas Rehberg, *Die Kanoniker von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore im 14. Jahrhundert. Eine Prosopographie*, Tübingen 1999

Rehberg 1999b
Andreas Rehberg, *Kirche und Macht im römischen Trecento. Die Colonna und ihre Klientel auf dem kirialen Pfrundenmarkt (1278-1378)*, Tübingen 1999

Rehberg 2006
Andreas Rehberg, «Francesco Petrarca al servizio dei Colonna», in *Petrarca e Roma*, Atti del convegno (Roma, 2-4 dicembre 2004), a cura di Mara Grazia Blasio et al., Roma 2006

Rehberg 2008
Andreas Rehberg, «Cristoforo Marroni», in *DBI*, LXX 2008, 726-728

*Relazione* 1855
«Relazione del disastro accaduto in s. Agnese il dì 12 aprile 1855», in *Civiltà cattolica*, II (1855)

*Relazione* 1949-1953
«Relazione», in *Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 27 (1949-1953), 415-416

*Relazione di restauro* 1985
«Relazione di restauro», in *Laboratorio di restauro*, Catalogo della mostra (Roma, 14 dicembre 1985 - 28 febbraio 1986), Roma 1985, 33-39

*Restauri agli affreschi del Cavallini* 1987
*Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma*, a cura di Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma (Quaderni di Palazzo Venezia 4), Roma 1987

Reynaud 1989
Nicole Reynaud, «Barthélemy d’Eyck avant 1450», in *Revue de l’art*, LXXXIV (1989), 22-43

Rezza-Stocchi 2008
Dario Rezza-Manlio Stocchi, *Il Capitolo di S.Pietro in Vaticano dalle origini al XX secolo*, I, Città del Vaticano 2008

Riccardi 1981
Maria Luisa Riccardi, «La chiesa e il convento di S. Maria della Pace», in *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, 26, 163/168 (1981), 3-90

Riccetti 2006
Lucio Riccetti, «Orvieto», in *Gentile da Fabriano* 2006c, 135-139

Ricci 1886
Mauro Ricci, «A Leone XIII nelle strettezze per i magnanimi rifiuti gloriose emulante in munificenza i più splendidi antecessori perché assunta faustamente la impresa del rinnovare l’abside e amplificata abbellirla nella chiesa madre di tutte a capo S. Giovanni in laterano…», in *La voce della verità. Giornale della Società Primaria Romana per gl’Interessi Cattolici* (1886)

Ricci 1924-1925
Corrado Ricci, «La Madonna del Popolo di Montefalco», in *Bolletino d’Arte*, 18 (1924-1925), 97-102

Riccioni 2014
Stefano Riccioni, «Le iscrizioni sul Calice di Guccio di Mannaia: il committente e l’ “artista”», in *Il Calice di Guccio di Mannaia* 2014, 109-138

Riccioni c.s.
Stefano Riccioni, «Nicola da Guardiagrele: le firme e le opere», in *Arte Medievale* c.s.

Rice 1997
Louise Rice, *The altars and altarpieces of new St. Peter’s. Outfitting the basilica*, 1621-1666, Cambridge 1997

*Ricerche sul politico Stefaneschi* 2016
*Ricerche sul politico Stefaneschi. Giotto nella Pinacoteca Vaticana*, a cura di Antonio Paolucci-Ulderico Santamaria-Vittoria Cimino, Città del Vaticano-Milano 2016

Richiello 2004
Maria Richiello, «Cronologia», in *La storia e il restauro* 2004, 167-169

Righetti 1978
Marina Righetti, «Roma e la cultura federiciana», in *Storia dell’Arte*, 34 (1978), 289-298

Righetti 2007
Marina Righetti, «La nuova *facies* della basilica tra Arnolfo e Cavallini», in *Santa Cecilia in Trastevere*, a cura di Carlo La Bella et al., Roma 2007, 84-111

Righetti Tosti-Croce 1987
Marina Righetti Tosti-Croce, «La basilica tra Due e Trecento», in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore* 1987, 129-161

Righetti Tosti-Croce 1988
Marina Righetti Tosti-Croce, «Pisanello a S. Giovanni in Laterano», in *Da Pisanello* 1988, 107-108

Righetti Tosti-Croce 1991
Marina Righetti Tosti-Croce, «L’architettura tra il 1254 e il 1308», in *Roma nel Duecento* 1991, 73-143

Rinaldi 1987
Roberta Rinaldi, «Storia del restauro degli affreschi di S. Cecilia in Trastevere: regesto dei documenti», in *Restauri agli affreschi del Cavallini* 1987, 39-43

Ringbeck 1989
Brigitta Ringbeck, *Giovanni Battista Soria Architekt Scipione Borghese*, Munster 1989

Rintelen 1912 [1923]
Franz Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, (1a edizione München-Leipzig 1912), Basel 1923

Rio 1861
Alexis F. Rio, *L’art chrétien*, Paris 1861

Roberts 1985
Perri Lee Roberts, «Saint Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altarpiece», in *The Burlington Magazine*, CXXVII (1985), 295-296

Roberts 1993
Perri Lee Roberts, *Masolino da Panicale*, Oxford 1993

Robino Rizzet 2008
Andrea Robino Rizzet, «Dipinto Il Redentore», in *La rinascita dell’antico nell’arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, Catalogo della mostra (Rimini, 20 aprile-7 settembre 2008), a cura di Marco Bona Castellotti-Antonio Giuliano, Ospedaletto 2008, 202

Roca De Amicis 1992
Augusto Roca De Amicis, «Considerazioni sulla Basilica Lateranense prima del rifacimento borrominiano», in *Saggi in onore di Renato Bonelli* (Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura 15-20, 1990-1992), a cura di Corrado Bozzoni et al., Roma 1992, I, 345-354

Roca de Amicis 1995
Augusto Roca de Amicis, *L’opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995

Roca de Amicis 2000
Augusto Roca de Amicis, «XII.10. Werkstatt Francesco Borrominis, S. Giovanni in Laterano», in *Borromini, Architekt im barocken Rom*, Catalogo della mostra (Roma, 16 dicembre 1999 - 28 febbraio 2000; Vienna, 12 aprile - 25 giugno 2000), a cura di Richard Bösel-Christoph Luitpold Frommel, Milano 2000, 437

Roettgen 1996
Steffi Roettgen, *Fresques italiennes de la Renaissance. 1400-1470*, traduit de l’allemand par Jean-Philippe Follet, Jeanne-Marie Gaillard-Paquet, Paris 1996

Rohault de Fleury 1877
Georges Rohault de Fleury, *Le Latran au Moyen âge*, 2 voll., Paris 1877

Rohault de Fleury 1883
Charles Rohault de Fleury, *La messe. Etudes archéologiques sur ses monuments*, I, Paris 1883

Rohault de Fleury 1888
Charles Rohault de Fleury, *La messe. Etudes archéologiques sur ses monuments*, VII, Paris 1888

Rohault de Fleury 1896
Charles Rohault de Fleury, *Les saints de la messe et leurs monuments. IV. Les ministres sacrés*, Paris 1896

*Roma* 1300-1875 1985
*Roma 1300-1875: la città degli anni santi, atlante*, Catalogo della mostra (Roma, marzo-luglio 1985), a cura di Marcello Fagiolo-Maria Luisa Madonna, Milano 1985

*Roma* 2012
*Roma*, a cura di Sofia Boesch Cajano et al. (Santuari d’Italia), Roma 2012

*Roma anno* 1300 1983
*Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980), a cura di Angiola Maria Romanini, Roma 1983

*Roma del Rinascimento* 2007
*Roma del Rinascimento*, a cura di Antonio Pinelli, Roma 2007

*Roma descritta* 1856
*Roma descritta ne’suoi monumenti nelle sue attuali istituzioni e nelle opere di arte*, Roma 1856

*Roma e lo Studium Urbis* 1992
*Roma e lo Studium Urbis: spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento*, Atti del convegno (Roma, 7-10 giugno 1989), a cura di Paolo Cherubini, Roma 1992

*Roma medievale* 1998
*Roma medievale. Aggiornamenti*, a cura di Paolo Delogu, Firenze 1998

*Roma medievale* 2001
*Roma medievale*, a cura di André Vauchez, Roma 2001

*Roma nel Duecento* 1991
*Roma nel Duecento: l’arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di Angiola Maria Romanini, Torino 1991

Romanelli 1975
Emanuele Romanelli, *Santa Maria in Aracoeli Roma: album guida*, Roma 1975

Romanini 1969 [1980]
Angiola Maria Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo “stil novo” del Gotico italiano*, 2a ed., Firenze 1980

Romanini 1981
Angiola Maria Romanini, «Il restauro di S. Cecilia a Roma e la storia della pittura architettonica in età gotica», in *Tre interventi di restauro* 1981, 75-78

Romanini 1983
Angiola Maria Romanini, «Roma anno 1300: introduzione», in *Roma anno 1300* 1983, 9-11

Romanini 1989
Angiola Maria Romanini, «Arnolfo all’origine di Giotto: l’enigma del Maestro di Isacco», in *Storia dell’Arte*, 65 (1989), 5-26

Romanini 1990
Angiola Maria Romanini, «Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano», in *Arte Medievale*, s. II, IV, 2 (1990), 1-46

Romanini 1997
Angiola Maria Romanini, «Arnolfo di Cambio nella basilica di S. Pietro», in *Quaderni dell’Istituto di storia dell’Architettura*, 25/30 (1997), 45-62

Romano 1984
Serena Romano, «Recensione a *Roma anno 1300*», in *Storia dell’Arte*, 52 (1984), 232-238

Romano 1988
Serena Romano, «Alcuni fatti e qualche ipotesi su S. Cecilia in Trastevere», in *Arte Medievale*, 2, 1 (1988), 105-120

Romano 1989a
Serena Romano, «I cicli a fresco di Sant’Agnese fuori le mura», in *Fragmenta Picta* 1989, 245-258

Romano 1989b
Serena Romano, «La Madonna della Bocciaata», in *Fragmenta Picta* 1989, 147-152

Romano 1990
Serena Romano, «Giovanni di Cosma», in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Akten des Kongresses (Rom, 4-6 Juli 1985), a cura di Jörg Garms-Angiola Maria Romanini, Wien 1990, 159-171

Romano 1991
Serena Romano, «Nielli alla corte di Carlo IV di Boemia e gli eventi del 1368-1369 in Italia», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, s.III, XXI (1991), 315-327

Romano 1992
Serena Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992

Romano 1993
Serena Romano, «Roma, S. Maria in Aquiro 24. Madonna col Bambino S. Stefano e due angeli», in *Le immagini della memoria: “il tesoro ritrovato”*, Catalogo della mostra (Roma, 23 marzo-6 aprile 1993), a cura di Rosanna Cappelli, Roma 1993, 47

Romano 1995a
Serena Romano, «Artista e organizzazione del lavoro medievale: appunti e riflessioni romane», in *Ricerche di Storia dell’Arte*, 55 (1995), 5-20

Romano 1995b
Serena Romano, «Il Sancta Sanctorum: gli affreschi», in *Sancta Sanctorum* 1995, 38-125

Romano 1995c
Serena Romano, «“Regio Dissimilitudinis”: immagine e parola nella Roma di Cola di Rienzo», in *Bilan et perspectives des études médiévales en Europe*, Actes du premier Congrès européen d’Études Médiévales (Spoleto, 27-29 mai 1993), a cura di Jacqueline Hamesse, Louvain-la-Neuve 1995, 329-356

Romano 1995d
Serena Romano, «Roma, Assisi», in *Pittura murale in Italia. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Bergamo 1995, 10-45

Romano 1998
Serena Romano, «L’Aracoeli, il Campidoglio, e le famiglie romane del Duecento», in *Roma medievale* 1998, 193-209

Romano 2000a
Serena Romano, «I pittori romani e la tradizione», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, 133-173

Romano 2000b
Serena Romano, «L’immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del Medioevo», in *Arte e iconografia a Roma* 2000, 227-256

Romano 2001-2002
Serena Romano, «Cristo, l’antico e Niccolò III», in *Römisches Jabrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34, 2001-2002 (2004), 41-68

Romano 2001a
Serena Romano, *La basilica di S.Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma 2001

Romano 2001b
Serena Romano, «Arte del Medioevo romano: la continuità e il cambiamento», in *Roma medievale* 2001, 267-289

Romano 2004
Serena Romano, “Nuovi affreschi nella residenza di S. Clemente a Roma: gli anni dei ‘quattro cardinali’”, in *Domus et splendida palatia. Residenze papali e cardinalizie a Roma far XII e XV secolo*, a cura di Alessio Monciatti, Pisa 2004, 59-76

Romano 2006a
Serena Romano, «I Colonna a Roma: 1288-1297», in *La nobiltà romana nel medioevo* 2006, 291-312

Romano 2006b
Serena Romano, «Visione e visibilità nella Roma papale: Niccolò III e Bonifacio VIII», in *Bonifacio VIII* 2006, 59-76

Romano 2007
Serena Romano, «Geografia del potere nella Roma del Duecento», in *Medioevo: la chiesa e il palazzo* 2007, 624-635

Romano 2008a
Serena Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008

Romano 2008b
Serena Romano, «Agnese e le altre donne. Mami e pitture nel Duecento romano», in *Attorno a Cavallini* 2008, 21-32

Romano 2009a
Serena Romano, «Il Cristo del Camposanto Teutonico: Roma, circa 1300», in *Federico Zeri, dietro l’immagine. Opere d’arte e fotografia*, Catalogo della mostra (Bologna, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di Anna Ottani Cavina, Torino 2009, 25-28

Romano 2009b
Serena Romano, «Taddeo di Bartolo a Roma?», in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l’honneur de Mauro Natale*, a cura di Frédéric Elsig et al., Cinisello Balsamo 2009, 15-19

Romano 2010
Serena Romano, «Le botteghe di Giotto. Qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi», in *Medioevo: l’officina*, Atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2010, 584-596

Romano 2012
Serena Romano, «Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo», in *L’artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell’arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di Serena Romano-Damien Cerutti, Roma 2012, 135-162

Romano 2013
Serena Romano, «Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento», in *Arte di corte in Italia del Nord* 2013, 251-274

Romano 2015a
Serena Romano, «Giotto e la basilica di San Pietro: il politico Stefaneschi», in *Giotto, l’Italia* 2015, 96-113

Romano 2015b
Serena Romano, «Per la data della “Crocifissione” nel transetto nord della chiesa inferiore di Assisi», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 78, 3/4 (2015), 345-355

Romano 2015c
Serena Romano, «Ragionamenti e considerazioni sparse sulle contaminazioni (romane e non)», in *Moderna*, XVII (2015), 69-78

Romano 2015d
Serena Romano, «Giotto XXI secolo», in *Giotto, l’Italia* 2015, 14-31

Romano 2016
Serena Romano, «Il male del mondo. Giotto, Dante, e la Navicella», in *Dante und die bildenden Künste. Dialoge - Spielungen - Transformationen*, a cura di Maria Antonietta Terzoli-Sebastian Schuetz, Berlin-Boston 2016, 185-203

Romano 2016b
Serena Romano, «Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria», in *Convivium*, 3, 2 (2016), 106-125

Romano c.s.
Serena Romano, «Roma, il centro del potere e l'immagine di Cristo», in *Cristo e il potere, dal Medioevo all'Età moderna*, Atti del convegno internazionale (Orvieto, 10-12 novembre 2016), c.s.

*Rome across Time and Space* 2011
*Rome across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas c. 500-1400*, a cura di Claudia Bolgia-Rosamond McKitterick-John Osborne, Cambridge 2011

*Romei & giubilei* 1999
*Romei & giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Catalogo della mostra (Roma, 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000), a cura di Cesare D’Onofrio, Milano 1999

Ronci 1951
Gilberto Ronci, «Antichi affreschi in San Sisto vecchio a Roma», in *Bollettino d'Arte*, s. 4, 36 (1951), 15-26

Rondina 2009
Marziano Rondina, «Gli Agostiniani a Santa Maria del Popolo», in *Santa Maria del Popolo* 2009, I, 3-12

Rosenthal 1924
Erwin Rosenthal, *Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Ausburg 1924

Roser 2005
Hannes Roser, *St. Peter in Rom im 15. Jabrbundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 19), München 2005

Rosini 1839-1847
Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 7 voll., Pisa 1839-1847

Ross 1970
W. Braxton Ross, «Giovanni Colonna, Historian at Avignon», in *Speculum*, 45 (1970), 533-563

Rossi 1877
Adamo Rossi, «Spogli vaticani», in *Giornale di erudizione artistica*, VI (1877), 129-160, 197-228, 262-284

Rossi 1907
Attilio Rossi, «Le opere d’arte del monastero di Tor de’ Specchi in Roma. II», in *Bollettino d'Arte*, I (1907), 1-12

Rossini 1823
Luigi Rossini, *Le Antichità Romane*, Roma 1823

Rossini 1843
Luigi Rossini, *Scenografia degl’interni delle più belle cbiese e basiliche antiche di Roma*, Roma 1843

Rotondi 1930
Giuseppe M. Rotondi, *La chiesa di S. Maria del Popolo e suoi monumenti*, Roma 1930

Rovigatti Spagnoletti 1982
Paola Rovigatti Spagnoletti, «scheda n. 4», in *Un’antologia di restauri: 50 opere d’arte restaurate dal 1974 al 1981*, Catalogo della mostra (Roma, 18 maggio - 31 luglio 1982), Roma 1982, 20-23

Rovigatti Spagnoletti-Zeuli 1987
Paola Rovigatti Spagnoletti-Zeuli, «Ricostruzione iconografica del Giudizio finale di S. Cecilia. Considerazioni dopo il restauro», in *Restauri agli affreschi del Cavallini* 1987, 44-52

Rubinstein 1989
Nicolai Rubinstein, «“Reformation” und Ordensreform in italiienischen Stadtrepubliken und Signorien», in *Reformbemuebungen und Observanzbestrebungen im*

*Spaetmittelalterlichen Ordenswesen*, a cura di Kaspar Elm, Berlin 1989, 521-538

Rubinstein 1990
Nicolai Rubinstein, «Lay Patronage and Observant Reforme in Fifteenth-Century Florence», in *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, a cura di Timothy Verdon-John Henderson, Syracuse (New York) 1990, 63-82

Rufini 1853
Alessandro Rufini, *Indicazione delle immagini di Maria Santissima collocate sulle mura esterne di taluni edifici dell'alma città di Roma*, 2 voll., Roma 1853

Rumohr 1827
Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Foorschungen*, Berlin 1827

Ruotolo 1972
Giuseppe Ruotolo, *L'Abbazia delle Tre Fontane*, Roma 1972

Russo 2007
Laura Russo, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma 2007

*S. Francesco a Ripa* s.d. [1953]
*S. Francesco a Ripa. Guida storico-artistica della chiesa*, Roma s.d. [1953]

Sabatini 1908
Francesco Sabatini, *Guida di Roma e dintorni, la più economica e la più utile al visitatore*, Roma 1908

Sabatini 1914
Francesco Sabatini, *La Torre delle Milizie erroneamente denominata Torre di Nerone*, Roma 1914

Sabbadini 1905-1914 [1967]
Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codicci latini e greci de' secoli XIV e XV*, ediz. anastatica a cura di Eugenio Garin, Firenze 1967

Safarik 1999
Eduard A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma 1999

Saini-Ravignani 2004
Patrizia Saini-David Ravignani, «Il convento di Sant’Agnese: origini ed età medievale», in *La basilica costantiniana di Sant’Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, a cura di Maria Magnani Cianetti-Carlo Pavolini, Milano 2004, 54-63

Sala 2010
Leandro Sala, *Altari all’aperto. Le edicole sacre di Roma*, Roma 2010

Salazaro 1882
Demetrio Salazaro, *Pietro Cavallini pittore scultore ed architetto romano del XIII secolo*, Napoli 1882

Salerno 1965
Luigi Salerno, «San Marcello. Restauro di tre cappelle», in *Bollettino d'arte*, s. V, 50 (1965), 116-117

Salimei 1935
Alfonso Salimei, *Senatori e statuti di Roma nel Medioevo. I. I senatori. Cronologia e bibliografia dal 1144 al 1447* (Biblioteca storica di fonti e documenti II), Roma 1935

Salmi 1932
Mario Salmi, *Masaccio*, Roma 1932

Salmi 1938
Mario Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Roma 1938

Salmi 1952
Mario Salmi, «Gli scomparti della pala di S.M. Maggiore acquistati dalla National Gallery», in *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*, III (1952), 14-21

Salmi 1955
Mario Salmi, *La pittura a Roma nel secolo XII e agli inizi del XIV*, (Lezioni raccolte dall’assistente), Roma 1955

Salvagni 1997
Isabella Salvagni, «La Pescaria presso il Portico d’Ottavia a Roma: il propileo severiano, la chiesa di Sant’Angelo, la cappella di Sant’Andrea, l’oratorio dei Pescivendoli», in *Rivista storica*

*del Lazio*, V, 7 (1997), 91-133

Salvagni 2000
Isabella Salvagni, «Da ‘tempio’, a ‘portico’, a propileo: le soluzioni del conflitto con l’antico’ nella chiesa di Sant’Angelo in Pescaria nel Portico d’Ottavia», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 123 (2000), 133-167

Salvagni 2001a
Isabella Salvagni, «Giacomo Della Porta e la chiesa di S. Angelo in Pescaria nel Portico d’Ottavia: la riconquista delle autonome figure dell’edificio sacro e del propileo severiano», in *Palladio*, IV, 27 (2001), 53-78

Salvagni 2001b
Isabella Salvagni, «La chiesa di Sant’Angelo in Pescaria nel Portico di Ottavia: progetti e soluzioni di un conflitto millenario», in *La risignificazione* (ΤÓΠΙΟΣ e Progetto III), Roma 2001, 31-58

Salvini 1938
Roberto Salvini, *Giotto. Bibliografia*, Roma 1938

Salvini 1962
Roberto Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1938

Salvini 1983
Roberto Salvini, «Noterelle su Giotto a Roma», in *Roma anno 1300* 1983, 175-181

Salviucci Insolera 2007
Lydia Salviucci Insolera, «Un dipinto tardomedioevale ritrovato. La Madonna della Strada nella chiesa del Gesù a Roma. Restauro e nuove attribuzioni», in *Arte cristiana*, 95 (2007), 147-148

*San Benedetto in Piscinula* 1951
*San Benedetto in Piscinula*, a cura di Istituto di studi romani (Le chiese di Roma XXXIX), Roma 1951

*San Giovanni Calibita* 1948
*San Giovanni Calibita*, a cura di Istituto di studi romani (Le chiese di Roma XX), Roma 1948

*San Giovanni in Laterano* 1990
*San Giovanni in Laterano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1990

San Mauro-Ghidoli 2006
Maria Angela San Mauro-Alessandra Ghidoli, «La Sala dei Parati Piemontesi», in *Il volto nuovo del Quirinale. Scoperte e restauri durante il settemnato Ciampi: 1999-2006*, Villanova di Castenaso (Bologna) 2006, 123-140

*San Pellegrino* 2009
*San Pellegrino tra mito e storia. I luogbi di culto in Europa*, a cura di Adelaide Trezzini, Roma 2009

*San Salvatore in Thermis* 2012
*San Salvatore in Thermis. Una chiesa scomparsa nell’insula di Palazzo Madama*, a cura di Christian Di Bella, Roma 2012

*Sancta Sanctorum* 1995
*Sancta Sanctorum*, Milano 1995

Sandberg-Valalà 1929
Evelyn Sandberg-Vavala, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929

Sandberg-Vavalà 1934
Evelyn Sandberg-Vavala, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena 1934

Sandberg-Vavalà 1934 [1983]
Evelyn Sandberg-Vavala, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Roma 1983

Sansone-Maddalo 2009
Salvatore Sansone-Silvia Maddalo, «Ideologia e tradizione di un soggetto iconografico prima e oltre Giotto», in *Frammenti di memoria* 2009, 37-52

*Santa Cecilia in Trastevere* 1960
*Santa Cecilia in Trastevere*, a cura di Istituto di Studi Romani (Le chiese di Roma XCVIII), Roma 1960

*Santa Maria del Popolo* 2009
*Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani-Maria Richiello, 2 voll., Roma 2009

*Santa Maria in Cosmedin* 1956
*S.Maria in Cosmedin*, a cura di Istituto di studi romani (Le chiese di Roma LXVII), Roma 1956

*Santa Maria in Trastevere* 1968
*Santa Maria in Trastevere*, a cura di Istituto di studi romani (Le chiese di Roma V), Roma 1968

*Santa Maria Maggiore* 1988
*Santa Maria Maggiore*, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1988

*Santa Maria Maggiore e Roma* 1996
*Santa Maria Maggiore e Roma*, a cura di Roberto Luciani, Roma 1996

*Santa Maria sopra Minerva* 1959
*Santa Maria sopra Minerva*, a cura di Istituto di studi romani (Le chiese di Roma XCHI), Roma 1959

*Santa Sabina* 1949
*Santa Sabina*, a cura di Istituto di studi romani (Le chiese di Roma XXXV), Roma 1949

Santagata 2006
Manlio Santagata, *Petrarca e i Colonna*, Lucca 2006

Santamaria-Morresi 2009
Ulderico Santamaria-Fabio Morresi, «Indagine tecnico conoscitiva e diagnostica del frammento di affresco proveniente dalla Loggia delle Benedizioni della basilica di San Giovanni», in *Frammenti di memoria* 2009, 91-95

Santangeli Valenzani 2001
Riccardo Santangeli Valenzani, «I Fori Imperiali nel Medioevo», in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut, Römische Mitteilungen*, 108 (2001), 269-283

Santangeli Valenzani 2015
Riccardo Santangeli Valenzani, «Calcare ed altre tracce di cantiere, cave e smontaggi sistematici degli edifici antichi», in *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 27-29 marzo 2014), a cura di Alessandra Molinari et al., Roma 2015, 335-344

Santangelo 1947
Antonino Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo. I. Dipinti*, Roma 1947

Santarelli 1995
Flaminia Santarelli, «Gli affreschi di S. Leone», in *Capena e il suo territorio*, a cura di Maria C. Mazzi, Roma 1995, 261-274

Sarti-Settele 1840
Emiliano Sarti-Giuseppe Settele, *Ad Philippi Laurentii Dionysii Opus de Vaticanis Cryptis Appendix in qua nova cryptarum ichnographica tabula adiectis notis inlustratur*, Roma 1840

Sauerländer 1979
Willibald Sauerländer, «Die Naumburger Stifterfiguren. Rueckblick und Fragen», in *Die Zeit der Staufer*, V, Stuttgart 1979, 169-245

Savettieri 2000
Cristina Savettieri, «Angelo, frammento della Navicella di Giotto (copia 1728)», in *La Basilica di San Pietro in Vaticano* 2000, II, 874

Saxer 2001
Victor Saxer, *Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église* (Collection de l’Ecole française de Rome 283), Rome 2001

Saxl 1957
Fritz Saxl, *Lectures*, London 1957

Saxl-Meier 1953
Fritz Saxl-Hans Meier, *Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages. III. Manuscripts in English libraries*, 2 voll., London 1953

Sbaraglio 2007
Lorenzo Sbaraglio, «Alcune osservazioni su Giovanni di Francesco Toscani: il Politico Nevin e la tarda attività», in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica* 2007, 146-155

Sbaraglio 2012
Lorenzo Sbaraglio, «24. Giovanni di Francesco Toscani. Annunciazione», in *Bagliori dorati* 2012, 144-145

Scaglia 1910
Sisto Scaglia, *I mosaici antichi della basilica di S.Maria Maggiore*, Roma 1910

Scalabroni 1988
Luisa Scalabroni, «Masolino a Montegiordano: un ciclo perduto di “Uomini illustri”», in *Da Pisanello* 1988, 62-73

Scarfone 1977
Giuseppe Scarfone, «La chiesa di San Benedetto in Piscinula», in *Alma Roma*, 8, 3/4 (1977), 1-24

Scatassa 1913
Ercole Scatassa, «Benedetto XIII e i suoi artisti beneventani (dal “Diario” del Valesio)», in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 16 (1913), 156-161

Scatassa 1915
Ercole Scatassa, «Notizie inedite intorno alla ricostruzione di due chiese di Roma», in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 18 (1915), 11-15

Schelbert 2004
Georg Schelbert, «Il palazzo papale di Niccolò V presso Santa Maria Maggiore. Indagini su un edificio ritenuto scomparso», in *Domus et splendida palatia* 2004, 133-156

Scheller 1962
Robert W. Scheller, «“Uomini famosi”», in *The Rijksmuseum bulletin*, X (1962), 56-67

Schewski-Bock 1998
Julia Schewski-Bock, *Vom Wandbild zum Bilderbuch. Eine Handschrift aus dem Umkreis Bonifacio Bembo als Rezeption von Masolino zerstörten Fresken vom Monte Giordano*, Berlin 1998

Schiavo 1968
Armando Schiavo, «Un’opera del Borromini nella cappella lateranense di San Venanzio», in *Studi Romani*, 16 (1968), 344-346

Schlimme 1999-2000
Hermann Schlimme, «La facciata d’ingresso di Santa Maria Maggiore da Gregorio XIII a Ferdinando Fuga», in *Quaderni dell’Istituto di storia dell’Architettura*, 34-39 (1999-2002), 483-488

Schlosser 1902
Julius von Schlosser, «Zur Kenntniss der Überlieferung im Späten Mittelalter», in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des H.H. Kaiserhauses*, XXIII (1902), 327-332

Schmarsow 1895-1899
August Schmarsow, *Masaccio Studien*, 5 voll., Kassel 1895-1899

Schmarsow 1923
August Schmarsow, «Masolino oder Masaccio in Neapel», in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIV (1923), 289-292

Schmarsow 1928
August Schmarsow, *Masolino und Masaccio*, Leipzig 1928

Schmarsow 1930
August Schmarsow, «Zur Masolino-Masaccio Forschung», in *Zeitschrift für Bildende Kunst, Kunstchronik und Kunstliteratur*, I (1930), 1-3

Schmidt 1992
Tilmann Schmidt, «Bonifaz VIII. als Gesetzgeber», in *Proceedings of the Eight International Congress of Medieval Canon Law*, (San Diego, 21-27 August 1988), a cura di Stanley Choderow, Città del Vaticano 1992, 227-245

Schmidt 1996
Victor M. Schmidt, «Il trittico di Duccio alla National Gallery di Londra: la datazione, l'iconografia e il committente», in *Prospettiva*, 81 (1996), 19-30

Schmitz 2005
Michael Schmitz, «Die Wandmalereien des Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere: Bauaufnahme und Rekonstruktion des malerischen Dekorationssystems unter Zuhilfenahme eines Tachymeters», in *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft*, (2005), 25-31

Schmitz 2013
Michael Schmitz, *Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere: ein Beitrag zur römischen Malerei des Due und Trecento* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 33), München 2013

Schramm 1983
Percy E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. 751-1190*, München 1983

Schramm-Mütherich 1981
Percy E. Schramm-Florentine Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1981

Schubring 1901
Paul Schubring, «Die primitiven Italiener im Louvre», in *Zeitschrift für christliche Kunst*, XIV, 12 (1901), 353-382

Schuchert 1939
August Schuchert, *S. Maria Maggiore zu Rom. Die Gründungsgeschichte der Basilika und die Ursprüngliche Apsisanlage* (Studi di antichità cristiana XV), Città del Vaticano 1939

Schultz 1860
Heinrich Wilhelm Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860

Schuster 1934
Ildefonso Schuster, *La Basilica e il monastero di S. Paolo fuori le mura: note storiche*, Torino 1934

Schwarz 1991-1992
Michael Viktor Schwarz, «Ephesos in der Peruzzi-, Kairo in der Bardi-Kapelle», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 27-28 (1991-1992), 24-57

Schwarz 1995
Michael Viktor Schwarz, «Giotto's Navicella zwischen “Renovatio” und “Trecento” : ein genealogischer Versuch», in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 48 (1995), 128-163

Schwarz 2008
Michael Viktor Schwarz, *Giottus. II. Giottus Werke*, Wien-Koeln-Weimar 2008

Schwarz 2013
Brigide Schwarz, *Kurienuniversität und stadtrömische Universität von ca. 1300 bis 1471*, Leiden 2013

Schwarz 2014
Michael Viktor Schwarz, «Ubi pictor ibi Roma. Local Colour and Modern Form in Stefaneschi’s Codice di San Giorgio», in *Wege zum illuminierten Buch*, a cura di Christine Beier-Evelyn Theresia Kubina, Wien-Köln-Weimar 2014, 105-124

Schwarz-Theis 2004
Michael Viktor Schwarz-Pia Theis, *Giottus pictor. I. Giottos Leben*, Wien-Koeln-Weimar 2004

Schüppel 2007
Katharina Christa Schüppel, «Santa Maria in Trastevere», in *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, a cura di Christina Strunck, Petersberg 2007, 147-151

Scott Walker 1979
R. Scott Walker, *Florentine painted refectories, 1350-1500*, Dissertation, Indiana University 1979

Seeck 1962
Otto Seeck, *Notitia dignitatum*, Frankfurt a. M. 1962

Seibt 2000
Gustav Seibt, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, Roma 2000

Seidel 1999

Linda Seidel, <i>Legends in Limestone</i> , Chicago-London 1999			
Senekovic 2008 <p>Darko Senekovic, «S. Giovanni in Fonte», in <i>Corpus Cosmatorum</i> 2008, 355-393</p>	Sirèn 1906 <p>Osvald Sirèn, «Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel museo cristiano vaticano», in <i>L'Arte</i>, IX (1906), 321-335</p>	Spezzaferro-Salerno-Tafuri 1982 <p>Luigi Spezzaferro-Luigi Salerno-Manfredo Tafuri, <i>Via Giulia. Un'utopia urbanistica del Cinquecento</i>, Roma 1982</p>	Stryder 1959 <p>Peter Stryder, «Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo», in <i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i>, 22 (1959), 252-267</p>
Serafini 1888 <p>Giulio Serafini, <i>Vita di S. Pietro Ispano</i>, Siena 1888</p>	Sirèn 1917 <p>Osvaldo Sirèn, <i>Giotto and some of his followers</i>, London 1917</p>	Spike 1996 <p>John T. Spike, <i>Masaccio</i>, New York 1996</p>	Strinati 1987 <p>Claudio Strinati, «Alternative sull'attribuzione dell'affresco in S. Giorgio in Velabro», in <i>Restauri agli affreschi del Cavallini</i> 1987, 63-72</p>
Seravalle 2006 <p>Luca Seravalle, <i>Angelicus Concertus: Gli strumenti musicali nei dipinti di area senese e grossetana dei secoli XIII - XVII</i>, Grosseto 2006</p>	Sirèn 1927 <p>Osvaldo Sirèn, «Two pictures by a follower of Pietro Cavallini», in <i>Burlington Magazine</i>, L (1927), 271-272</p>	Spina 2016 <p><i>La Spina, dall'agro vaticano a via della Conciliazione</i>, Catalogo della Mostra (Roma, 22 luglio 2016 - 8 gennaio 2017), a cura di Claudio Parisi Presicce-Laura Petacco, Roma 2016</p>	Strinati 2002 <p>Claudio Strinati, «Una conversazione di Claudio Strinati davanti agli affreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere», in <i>Cavallini/Giotto, Roma/Assisi</i> 2002, 69-74</p>
Serra 1934 <p>Luigi Serra, <i>L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento</i>, Roma 1934</p>	Skaug 1994 <p>Erling Skaug, <i>Punch Marks from Giotto to Fra Angelico</i>, Oslo 1994</p>	Spinelli 1928 <p>Raffaele Spinelli, <i>S. Maria sopra Minerva</i> (Le chiese di Roma illustrate 19), Roma 1928</p>	Strinati 2008 <p>Claudio Strinati, «Linee di tendenza nella pittura a Roma del Quattrocento», in <i>Il '400 a Roma</i> 2008, I, 37-69</p>
Serra 2000 <p>Simonetta Serra, «San Lorenzo fuori le mura», in <i>La visita alle "sette chiese"</i> 2000, 101-112</p>	Skubiszewski 1994 <p>Piotr Skubiszewski, «Cristo», in <i>Enciclopedia dell'arte medievale</i>, V 1994, 493-521</p>	Steinbart 1948 <p>Kust Steinbart, <i>Masaccio</i>, Wien 1948</p>	Strinati 2009 <p>Flavia Strinati, «La ristrutturazione della chiesa di S. Saba tra il 1573 e il 1575: il rapporto con l'antico tra Lauretano e Baronio», in <i>Baronio e le sue fonti</i>, Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 ottobre 2007), a cura di Luigi Gulia, Sora 2009, 579-713</p>
Serra 2012 <p>Alessandro Serra, «Santa Maria del Pianto», in <i>Roma</i> 2012, 294-295</p>	Sladek 1999-2002 <p>Elisabeth Sladek, «La facciata di San Giovanni in Laterano nei progetti di Francesco Borromini. Testimonianze del passato e indicazioni per il futuro», in <i>Quaderni dell'Istituto di storia dell'Architettura</i>, 34/39 (1999-2002), 489-494</p>	Steinberg 1973 <p>Leo Steinberg, «Leonardo's Last Supper», in <i>The Art Quarterly</i>, 36 (1973), 297-410</p>	Strinati 2000 <p>Tommaso Strinati, «Storie di santa Caterina d'Alessandria e di san Benedetto provenienti dalla basilica di Sant' Agnese fuori le mura», in <i>Bonifacio VIII e il suo tempo</i> 2000, 157-159</p>
Severi 2000 <p>Stefania Severi, «San Benedetto in Piscinula», in <i>Lazio ieri e oggi</i>, XXXVII, 2 (2000), 48-49</p>	Smart 1971 <p>Alastair Smart, <i>The Assisi Problem and the Art of Giotto</i>, Oxford 1971</p>	Stephan 2013 <p>Peter Stephan, «Das Verräumlichte Bild im verbildlichten Raum. Jacopo Rusutis Mosaiken in Ferdinando Fugas Fassade von S. Maria Maggiore», in <i>Das baptische Bild. Körperhafte Bilderfabrung in der Neuzeit</i>, a cura di Markus Rath et al., Altenburg 2013, 113-134</p>	Strinati 2003a <p>Tommaso Strinati, «Il Cristo biondo di San Pietro in Vincoli», in <i>Monumenti di Roma</i>, I, 2 (2003), 143</p>
Sgarbi 2000 <p>Vittorio Sgarbi, «Padova, capitale della pittura del Trecento», in <i>Giotto e il suo tempo</i> 2000, 11-18</p>	Smart 1978 <p>Alastair Smart, <i>The Dawn of Italian Painting 1250-1400</i>, Oxford 1978</p>	Sterpi-Koudelka-Crociani 1975 <p>Claudio Sterpi-Vladmir J. Koudelka-Elena Crociani, <i>San Sisto Vecchio a Porta Capena</i>, Roma 1975</p>	Strinati 2003b <p>Tommaso Strinati, «Nota sulla Trinità antropomorfa di Palazzo Braschi», in <i>Bollettino dei Musei Comunali di Roma</i>, 16, 2002 (2003), 34-48</p>
Signorini 2011 <p>Maddalena Signorini, «Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio», in <i>Studi sul Boccaccio</i>, 39 (2011), 367-395</p>	Snyder 1974 <p>James Snyder, «The mosaic in Santa Maria Nova and the Original Apse Decoration of Santa Maria Maggiore», in <i>Hortus imaginum. Essays in Western Art</i>, a cura di Robert Enggass-Marilyn Stokstad, Lawrence 1974, 1-9</p>	Stevenson 1887 <p>Enrico Stevenson, <i>Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana</i>, Città del Vaticano 1887</p>	Strinati 2004a <p>Tommaso Strinati, <i>Aracoeli. Gli affreschi ritrovati</i>, Milano 2004</p>
Silvagni 1912 <p>Angelo Silvagni, «La basilica di S. Martino, l'oratorio di S. Silvestro e il titolo costantiniano di Equizio», in <i>Archivio della Società Romana di Storia Patria</i>, 35 (1912), 329-437</p>	Soave 1932-1933 <p>Giuseppina Soave, «Gli affreschi medioevali di S.Agnese fuori le mura a Roma», in <i>Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte</i>, 4 (1932-1933), 202-210</p>	Stillman-Cole 1889 <p>William James Stillman-Timothy Cole, «Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Guidi) 1402-1428/9», in <i>The Century Magazine</i>, XVI (1889), 653-659</p>	Strinati 2004b <p>Tommaso Strinati, «Appunti su una selezione di dipinti romani tra Due e Trecento», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 17-31</p>
Simoncini 2001 <p>Stefano Simoncini, «Tendenze e figure della cultura», in <i>Roma del Rinascimento</i> 2001, 199-266</p>	Solberg 1991 <p>Gail Solberg, <i>Taddeo di Bartolo: His Life and Work</i>, Ph. Dissertation, New York University 1991</p>	Stocchi 2009 <p>Mirko Stocchi, «I santi Pietro e Paolo. Appunti per una storia esterna del dipinto», in <i>I santi apostoli</i> 2009, 8-15</p>	Strinati 2004c <p>Tommaso Strinati, «Maestro romano attivo tra la prima e la seconda metà del XIV secolo. 13. Trinità antropomorfa», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 86-87</p>
Simonetta-Gigli-Marchetti 2003 <p>Giuseppe Simonetta-Laura Gigli-Gabriella Marchetti, <i>Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona. Bellezza, Proporzioe, Armonia nelle Fabbriche Pamphili</i>, Roma 2003</p>	Solberg 2015 <p>Gail E. Solberg, «Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma: Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore», in <i>Prospettiva</i>, 157-158 (2015), 50-73</p>	<i>Storia di Orvieto</i> 2007 <p><i>Storia di Orvieto. II. Medioevo</i>, a cura di Giuseppe M. Della Fina-Corrado Fratini, Orvieto 2007</p>	Strinati 2004d <p>Tommaso Strinati, «Maestro romano di ambito cavalliniano. 6. Croce dipinta», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 66-67</p>
Simonetta-Gigli-Marchetti 2004 <p>Giuseppe Simonetta-Laura Gigli-Gabriella Marchetti, <i>Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona. Immagine Luce Ordine Suono nelle Fabbriche Pamphili</i>, Roma 2004</p>	Soldati 1928 <p>Mario Soldati, «Nota su Jacopo Torriti», in <i>L'Arte</i>, XXXI (1928), 247-253</p>	Strehlke 1987 <p>Carl Strehlke, «Crucifixion, Dormition», in <i>Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento</i>, Catalogo della mostra (Milano 1988), Milano 1987, 203-207</p>	Strinati 2004e <p>Tommaso Strinati, «Maestro romano attivo tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. 7. Matrice di sigillo del convento di Santa Maria in Aracoeli a Roma», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 68-69</p>
Simpson 1966 <p>W. A. Simpson, «Cardinal Giordano Orsini, (+ 1435) as a Prince of the Church and a Patron of the Arts», in <i>Journal of the Warburg and Courtauld Institutes</i>, XXXIX (1966), 135-159</p>	Sonnay 1982 <p>Philippe Sonnay, «La politique artistique de Cola di Rienzo», in <i>La revue de l'art</i>, 55 (1982), 35-43</p>	Strehlke 2004a <p>Carl Strehlke, <i>The Italian Paintings of the John G. Johnson Collection and Philadelphia Museum of Art</i>, Philadelphia 2004</p>	Strinati 2004f <p>Tommaso Strinati, «Maestri romani attivi alla fine del XIII secolo. 15a. storia di un santo, 15b. sepoltura dei Sapienti, 15c. san Lorenzo», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 90-93</p>
Sindona 1958 <p>Enio Sindona, <i>Pietro Cavallini</i>, Milano 1958</p>	Sorlini 1992 <p>Cinzia Sorlini, <i>Pietro Cavallini. Pictor et Caput Magister</i>, Roma 1992</p>	Strehlke 2004b <p>Carl Strehlke, «Sul politico di Santa Maria Maggiore», in <i>Masaccio e Masolino</i> 2004, 223-236</p>	Strinati 2004g <p>Tommaso Strinati, «Maestro romano attivo nella seconda metà del XIV secolo. 14. Il Redentore», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 88-89</p>
Sindona 1961 <p>Enio Sindona, <i>Pisanello</i>, Milano 1961</p>	Sot 2009 <p>Michel Sot, «San Pellegrino di Auxerre Peregrinus», in <i>San Pellegrino</i> 2009, 53-56</p>	Strehlke 2006 <p>Carl Brandon Strehlke, «Fra Angelico: a Florentine painter in “Roma Felix”», in <i>Fra Angelico</i>, a cura di Laurence B. Kanter, New York 2006, 203-213</p>	Strinati 2005 <p>Tommaso Strinati, «Il Medioevo 'nascosto': una ricognizione sullo stato di conservazione», in <i>Monumenti di Roma</i>, 3 (2005), 169-176</p>
Sindona 1969 <p>Enio Sindona, «Il “Giudizio universale” di Pietro Cavallini. Necessità di un restauro e altri problemi», in <i>L'Arte</i>, 6 (1969), 56-118</p>	Sotheby's 1984 <p>Sotheby Parke Bernet and Co., <i>Western Manuscripts and Miniatures</i>, lot 64, 3 july 1984</p>	Strehlke-Tucker 1987 <p>Carl Strehlke-Mark Tucker, «The Santa Maria Maggiore Altarpiece, new observations», in <i>Arte cristiana</i>, LXXV (1987), 105-124</p>	Strinati 2008a <p>Tommaso Strinati, «Il Duecento a colori. Botteghe romane tra Giotto e Cavallini», in <i>Attorno a Cavallini</i> 2008, 11-20</p>
Sindona 1975 <p>Enio Sindona, <i>L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregottesco</i> (Classici dell'arte 81), Milano 1975</p>	Spampinato 2004 <p>Maria Stella Spampinato, «L'intervento dell'Istituto Centrale del Restauro nel monastero di Santa Scolastica», in <i>Lo spazio del silenzio</i> 2004, 243-279</p>	Strehlke-Tucker 2002 <p>Carl Strehlke-Mark Tucker, «The Santa Maria Maggiore Altarpiece», in <i>The Panel Paintings of Masolino and Masaccio: the Role of Technique</i>, a cura di Carl Strehlke-Cecilia Frosinini, Milano 2002, 110-129</p>	Strinati 2008b <p>Tommaso Strinati, «La cappella di S. Pasquale Baylon all'Aracoeli», in <i>Monumenti di Roma</i>, 4 (2008), 217-218</p>
Sinibaldi-Brunetti 1943 <p><i>Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937</i>, a cura di Giulia Sinibaldi-Giulia Brunetti, Firenze 1943</p>	Spera 1999 <p>Lucrezia Spera, <i>Il paesaggio suburbano di Roma dall'antichità al medioevo. Il comprensorio tra via Latina e Ardeatina dalle Mura Aureliane al III miglio</i>, Roma 1999</p>	Strong 1900	Strong 1900 <p>Sir Arthur Strong, <i>Reproduction in facsimile of Drawings by the Old Masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House</i>, London 1900</p>
			Strozzi 1856 <p>G. Strozzi, <i>Discorso sul prodigioso avvenimento, primo anniversario</i>, Velletri 1856</p>
			Strzygowski 1888 <p>Josef Strzygowski, <i>Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom</i>, Wien 1888</p>
			Stussi 2013 <p>Alfredo Stussi, «Grafie antiche», in <i>Quaderni Veneti</i>, 2 (2013), 49-54</p>
			Suida 1924 <p>Wilhelm Suida, «Aus dem Kreise Giottos», in <i>Belvedere</i>, V (1924), 126-131</p>
			Supino 1920 <p>Igino Benvenuto Supino, <i>Giotto</i>, 3 voll., Firenze 1920</p>
			Supino Martini 2001 <p>Paola Supino Martini, «Società e cultura scritta», in <i>Roma medievale</i> 2001, 241-265</p>
			Symeonides 1965 <p>Sibilla Symeonides, <i>Taddeo di Bartolo</i>, Siena 1965</p>
			Séroux d'Agincourt 1823 [2005] <p>Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, <i>Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe</i>, 7 voll., Torino 2005</p>
			Séroux D'Agincourt 1824-1835 <p>Jean Baptiste Séroux D'Agincourt, <i>Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI</i>, 7 voll., Milano 1824-1835</p>
			Séroux d'Agincourt 1841 <p>Jean Baptiste Louis Séroux d'Agincourt, <i>Storia dell'arte col mezzo dei monumenti, dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI</i>, 7 voll., Mantova 1841</p>
			<i>Tableaux italiens</i> 1988 <p><i>Tableaux italiens. Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne. XIV-XIX siècles</i>, a cura di Marco Chiarini, Grenoble 1988</p>
			Taccone-Gallucci 1911 <p>Domenico Taccone-Gallucci, <i>Monografia della patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore</i>, Roma-Grottaferrata 1911</p>
			Tadra 1897 <p>Ferdinand Tadra, <i>Kulturní styky Čech s cizinou až do váleku husitskýcb</i>, Prag 1897</p>
			Tamanti-Provinciali 2010 <p>Giulia Tamanti-Beatrice Provinciali, «Il ciclo di Masolino nella cappella Branda Castiglioni in San Clemente a Roma: lo stato di conservazione; tecnica d'esecuzione; struttura muraria, organizzazione del cantiere, stesura pittorica», in <i>Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca</i>, a cura di Barbara Fabjan et al., Roma 2010, I, 169-183</p>
			Tambroni 1823 <p>Giuseppe Tambroni, «Osservazioni sulla immagine dell'imperatore Carlo Magno che trovasi nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana», in <i>Dissertazioni dell'Accademia romana di Archeologia</i>, I, 2 (1823), 249</p>
			Tani 1922 <p>Aristide D. Tani, <i>Le chiese di Roma. Guida storico-artistica. Chiese stazionali</i>, Torino 1922</p>
			Tantillo 1981 <p>Almamaria Tantillo, «"Uomini famosi"; committenze Orsini nel Lazio durante il '400», in <i>Il '400 a Roma e nel Lazio, IV. Bracciano e gli Orsini</i>, Catalogo della mostra (Bracciano, 27 giugno – 27 agosto 1981) 1981, 12-27</p>
			Tarantelli 2009 <p>Paola Tarantelli, «Pittore cavalliniano. Testa del Redentore», in <i>Giotto e il Trecento</i> 2009, II, 178</p>
			Tartari 1996 <p>Claudio M. Tartari, «Profilo biografico di Pietro Peregrosso», in <i>Il cardinale Pietro Peregrosso e la fondazione francescana di Pozzuolo Martesana</i>, a cura di Claudio M. Tartari, Pozzuolo Martesana 1996, 41-60</p>
			Tartuferi 2000 <p>Angelo Tartuferi, «Una mostra e alcune spigolature giottesche», in <i>Giotto</i> 2000, 19-32</p>
			Tartuferi 2004a <p>Angelo Tartuferi, «Maestro della Madonna Altieri (attr.) attivo tra il 1290 e il 1320 10. Testa di Cristo (frammento)», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 78</p>
			Tartuferi 2004b <p>Angelo Tartuferi, «Note di pittura romana su tavola fra Due e Trecento», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 33-47</p>
			Tartuferi 2004c <p>Angelo Tartuferi, «Pittore romano (“Maestro della Madonna Altieri”) attivo a Roma tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo 9. Madonna col Bambino», in <i>Dipinti romani</i> 2004, 74-77</p>
			Taurisano 1924 <p>Innocenzo Taurisano, <i>Santa Sabina</i> (Le chiese di Roma illustrate 11), Roma 1924</p>
			Taurisano 1955 <p>Innocenzo Taurisano, <i>S. Maria Sopra Minerva e le reliquie di S. Caterina da Siena</i>, Roma 1955</p>
			<i>Tavole Miracolose</i> 2012 <p><i>Tavole Miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto</i>, Catalogo della mostra (Roma, 13 novembre-15 dicembre 2012), a cura di Giorgio Leone, Roma 2012</p>
			Tempesta 1995 <p>Claudia Tempesta, «Il restauro degli affreschi: resoconti e progetti», in Belardi et al. 1995, 185-211</p>
			Terenzio 1930 <p>Alberto Terenzio, «Roma. Santa Maria sopra Minerva. Monumento al card. Guglielmo Durante», in <i>Bollettino d'Arte</i>, s. I, X (1930), 48</p>
			Terrien 1996 <p>Samuel Terrien, <i>The iconography of Kob Through the Centuries. Artists as Biblical Interpreters</i>, University Park, Pa. 1996</p>
			Tersenghi 1910 <p>Augusto Tersenghi, <i>Velletri e le sue contrade</i>, Velletri 1910</p>
			Tesei 1986 <p>Giovanni Paolo Tesei, <i>Le chiese di Roma</i>, Roma 1986</p>
			<i>Testi mariani del primo millennio</i> 1990 <p><i>Testi mariani del primo millennio. 3. Padri e altri autori latini</i>, a cura di Georges Charib-Ermanno M. Toniolo-Luigi Gambero-Gerardo Di Nola, Roma 1990</p>
			Testini 1961 <p>Pasquale Testini, <i>San Saba</i> (Le chiese di Roma illustrate 68), Roma 1961</p>
			<i>The Pantheon</i> 2015 <p><i>The Pantheon: from antiquity to the present</i>, a cura di Tod A. Marder-Mark Wilson Jones, New York 2015</p>
			Theiner 1861 <p>Augustin Theiner, <i>Codex Diplomaticus dominii temporalis S. Sedis</i>, 3 voll., Roma 1861</p>
			Themelly 2010 <p>Alessandra Themelly, <i>Ricerche sulla raffigurazione dell'Empireo. Arte, teologia e politica negli anni di crisi conciliari</i>, Roma 2010</p>
			Thode 1885 <p>Henri Thode, <i>Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der</i></p>

<i>Renaissance in Italien</i> , Berlin 1885
Thode 1899 <p>Henry Thode, <i>Giotto</i>, Bielefeld 1899</p>
Thomasberger 1988 <p>Edith Thomasberger, «Beobachtungen über die Fresken der Hiobsgeschichte im Camposanto zu Pisa und in der Collegiata zu San Gimignano», in <i>Storia dell'Arte</i>, 62 (1988), 25-27</p>
Thuno 1996a <p>Eric Thuno, «Some remarks on the Sta Barbara Chapel in SS. Quattro Coronati in Rome», in <i>Arte Medievale</i>, s. II, X, 2, 1996 (1998), 15-22</p>
Thuno 1996b <p>Eric Thuno, «The dating of the façade of S. Maria Maggiore in Rome», in <i>Analecta Romana Instituti Danici</i>, 23 (1996), 61-82</p>
Thuno 2015 <p>Eric Thuno, «The Pantheon in the Middle Age», in <i>The Pantheon</i> 2015, 231-254</p>
Thynne 1924 <p>Robert Thynne, <i>The churches of Rome</i>, London 1924</p>
Tiberia 1974 <p>Valeriano Tiberia, <i>Giacomo della Porta</i>, Roma 1974</p>
Tiberia 1996 <p>Valeriano Tiberia, <i>I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. Restauri e nuove ipotesi</i>, Perugia 1996</p>
Tiberia 1999 <p>Valeriano Tiberia, «San Marco», in <i>Roma Sacra: guida alle chiese della città eterna</i>, Itinerario 15 (1999), 54-61</p>
Tikkanen 1884 <p>Joseph Tikkanen, <i>Der malerische Styl Giotto's</i>, Helsingfors 1884</p>
Tintori-Borsook 1966 <p>Leonetto Tintori-Eve Borsook, <i>Giotto. La cappella Peruzzi</i>, Torino 1966</p>
Tirolì 2011 <p>Alessandra Tirolì, «L'icona della Madonna allattante», in <i>La Madonna delle Grazie di Magione</i>, a cura di Giovanni Riganelli et al., Perugia 2011, 67-69</p>
Todini 1992 <p>Filippo Todini, «Un'opera romana di Giotto», in <i>Studi di storia dell'arte</i>, 3 (1992), 9-44</p>
Todini 1993 <p>Filippo Todini, «Niccolò Alunno e la pittura folignate», in <i>Niccolò Alunno in Umbria</i>, a cura di Elvio Lunghi, Assisi 1993, 29-39</p>
Toesca 1904 <p>Pietro Toesca, «Gli antichi affreschi di Santa Maria Maggiore», in <i>L'Arte</i>, VII (1904), 312-317</p>
Toesca 1908 <p>Pietro Toesca, <i>Masolino da Panicale</i>, Bergamo 1908</p>
Toesca 1912 [1966] <p>Ilaria Toesca, <i>La pittura e la miniatura in Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento</i>, Torino 1966</p>
Toesca 1927 <p>Pietro Toesca, <i>Storia dell'arte italiana. Il Medioevo</i>, Torino 1927</p>
Toesca 1927 [1965] <p>Pietro Toesca, <i>Storia dell'arte italiana. Il Medioevo</i>, nuova edizione, 2 voll., Torino 1965</p>
Toesca 1929 <p>Pietro Toesca, <i>La pittura fiorentina del Trecento</i>, Verona 1929</p>
Toesca 1941 <p>Pietro Toesca, <i>Giotto</i>, Torino 1941</p>
Toesca 1951 <p>Pietro Toesca, <i>Il Trecento</i>, Torino 1951</p>

480 BIBLIOGRAFIA

Toesca 1952 <p>Ilaria Toesca, «Gli “Uomini famosi” della biblioteca Cockerell», in <i>Paragone</i>, III (1952), 16-20</p>
Toesca 1959 <p>Pietro Toesca, <i>Pietro Cavallini</i>, Milano 1959</p>
Toesca 1966 <p>Ilaria Toesca, «Una croce dipinta romana», in <i>Bollettino d'Arte</i>, s.VI, LI (1966), 27-32</p>
Toesca 1967 <p>Ilaria Toesca, «Croce dipinta», in <i>Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. X Settimana dei Musei</i>, Catalogo della mostra (Roma, 2-9 aprile 1967), Roma 1967, 11-13</p>
Toesca 1969 <p>Ilaria Toesca, «Sec. XIII – Frammento di una Dormitio Virginis», in <i>Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. XII settimanadei Musei</i>, Catalogo della mostra (Roma 13-27 aprile 1969), Roma 1969, 14</p>
Toesca 1970 <p>Ilaria Toesca, «Di nuovo sulla Cronaca Cockerell», in <i>Paragone</i>, XXI (1970), 62-66</p>
Tomasi Velli 1995 <p>Silvia Tomasi Velli, «Scipio's wounds», in <i>Journal of the Warburg and Coultauld Institutes</i>, LVIII (1995), 216-234</p>
Tomassetti 1908 [1990] <p>Francesco Tomassetti, <i>Le torri medievali di Roma</i>, riproduzione anastica del ms. III. 69 nella Biblioteca della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Roma 1990</p>
Tomassetti 1910-1926 <p>Giuseppe Tomassetti, <i>La campagna romana antica, medioevale e moderna</i>, 4 voll., Roma 1910-1926</p>
Tomassetti 1910-1926 [1979-1980] <p>Giuseppe Tomassetti, <i>La campagna romana antica, medioevale e moderna</i>, nuova ed. aggiornata, a cura di Luisa Chiumenti e Fernando Bilancia, 7 voll., Firenze 1979-1980</p>
Tomei 1942 <p>Piero Tomei, <i>L'architettura a Roma nel Quattrocento</i>, Roma 1942</p>
Tomei 1982 <p>Alessandro Tomei, «Un contributo per il perduto affresco dell'Aracoeli», in <i>Storia dell'Arte</i>, 44 (1982), 83-86</p>
Tomei 1983 <p>Alessandro Tomei, «Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio», in <i>Roma anno 1300</i> 1983, 355-378</p>
Tomei 1984a <p>Alessandro Tomei, «Croce dipinta; Il mosaico della Navicella di Giotto», in <i>L'Arte degli anni santi</i> 1984, 324, 327</p>
Tomei 1984b <p>Alessandro Tomei, «Testa del Redentore», in <i>L'arte degli anni santi</i> 1984, 324-325</p>
Tomei 1985 <p>Alessandro Tomei, «Mosaico absidale; affreschi del transetto; mosaico di facciata, Roma, S. Maria Maggiore», in <i>Roma 1300-1875</i> 1985, 69-70</p>
Tomei 1987 <p>Alessandro Tomei, «Nuove Acquisizioni per Jacopo Torriti a S. Giovanni in Laterano», in <i>Arte Medievale</i>, s. 2, 1 (1987), 183-202</p>
Tomei 1988 <p>Alessandro Tomei, «Vicende della basilica sino al 1823», in <i>San Paolo fuori le mura</i>, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1988, 55-65</p>
Tomei 1989a <p>Alessandro Tomei, «I calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano», in <i>Fragmenta Picta</i> 1989, 239-242</p>
Tomei 1989b <p>Alessandro Tomei, «I due Angeli della Navicella di Giotto», in <i>Fragmenta Picta</i> 1989, 153-160</p>
Tomei 1989c

Alessandro Tomei, «Il disegno preparatorio di Jacopo Torriti per il volto del Creatore nella basilica di Assisi», in <i>Fragmenta Picta</i> 1989, 227-232
Tomei 1989d <p>Alessandro Tomei, «La basilica dalla tarda antichità al secolo XIV», in <i>La Basilica di San Pietro</i>, a cura di Carlo Pietrangeli, Firenze 1989, 67-89</p>
Tomei 1989e <p>Alessandro Tomei, «La Madonna in trono tra i Ss. Cosma e Damiano dal tempio di Romolo», in <i>Fragmenta Picta</i> 1989, 221-225</p>
Tomei 1990a <p>Alessandro Tomei, <i>Iacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano</i>, Roma 1990</p>
Tomei 1990b <p>Alessandro Tomei, «I calchi del mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano», in <i>Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia</i>, a cura di Maria Andaloro, Milano 1990, 296-299</p>
Tomei 1990c <p>Alessandro Tomei, «La decorazione pittorica della Basilica tra Duecento e Trecento», in <i>San Giovanni in Laterano</i> 1990, 89-107</p>
Tomei 1991 <p>Alessandro Tomei, «La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254-1303)», in <i>Roma nel Duecento</i> 1991, 321-403</p>
Tomei 1993 <p>Alessandro Tomei, «Cavallini, Pietro», in <i>Enciclopedia dell'arte medievale</i>, IV 1993, 586-594</p>
Tomei 1996a <p>Alessandro Tomei, «Roma senza papa: artisti, botteghe, committenti tra Napoli e la Francia», in <i>Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377</i>, a cura di Alessandro Tomei, Torino 1996, 13-53</p>
Tomei 1996b <p>Alessandro Tomei, «Un frammento ritrovato dal mosaico del monumento di Bonifacio VIII in San Pietro», in <i>Arte Medievale</i>, s. 2, 10 (1996), 123-131</p>
Tomei 1997a <p>Alessandro Tomei, «Dal documento al monumento. Le lettere di Niccolò IV per Santa Maria Maggiore», in <i>Studi medievali e moderni</i>, 1 (1997), 73-92</p>
Tomei 1997b <p>Alessandro Tomei, «Giotto a Roma intorno al primo Giubileo», in <i>La storia dei Giubilei</i> 1997, 238-255</p>
Tomei 1999a <p>Alessandro Tomei, «Ancora un frammento musivo torritiano», in <i>Arte d'Occidente</i> 1999, II, 633-637</p>
Tomei 1999b <p>Alessandro Tomei, «La pittura a Roma dal V al XIV secolo», in <i>Roma. L'arte nei secoli</i>, a cura di Marco Bussagli, Udine 1999, I, 304-343</p>
Tomei 2000a <p>Alessandro Tomei, <i>Pietro Cavallini</i>, Milano 2000</p>
Tomei 2000b <p>Bruno Toscano, «Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente», in <i>Paragone</i>, 25, 291 (1974), 3-23</p>
Tomei 2000c <p>Alessandro Tomei, «Il Cristo bambino, la Vergine», in <i>Bonifacio VIII e il suo tempo</i> 2000, 140</p>
Tomei 2000d <p>Alessandro Tomei, «Matrice di sigillo del convento di Santa Maria in Arcoeli a Roma», in <i>Bonifacio VIII e il suo tempo</i> 2000, 203</p>

Tomei 2000e <p>Alessandro Tomei, «Torriti, Jacopo», in <i>Enciclopedia dell'arte medievale</i>, XI 2000, 254-258</p>
Tomei 2002 <p>Alessandro Tomei, «Cavallini e Giotto: qualche osservazione su una inutile contrapposizione», in <i>Cavallini/Giotto, Roma/Assisi</i> 2002, 80-99</p>
Tomei 2004 <p>Alessandro Tomei, «Qualche riflessione sull'attività napoletana di Pietro Cavallini: nuovi dati sulla cappella Brancaccio in San Domenico Maggiore», in <i>Le chiese di San Lorenzo e San Domenico</i>, Atti della II giornata di studi su Napoli (Losanna 2001), a cura di Serena Romano-Nicolas Bock, Napoli 2004, 126-144</p>
Tomei 2007 <p>Alessandro Tomei, «Chiesa e Palazzo nella Roma del Duecento: committenze, artisti, protocolli di comunicazione», in <i>Medioevo: la Chiesa e il Palazzo</i> 2007, 612-623</p>
Tomei 2009a <p>Alessandro Tomei, «Giotto e bottega di Pietro Cavallini. Angeli; Giotto e bottega. I santi Stefano, Luca e Giacomo minore (dal <i>Trittico stefaneschi</i>); Giotto e bottega. I santi apostoli Pietro e Paolo», in <i>Giotto e il Trecento</i> 2009, II, 166-170</p>
Tomei 2009b <p>Alessandro Tomei, «I santi Pietro e Paolo. Giotto nella Basilica Vaticana», in <i>I santi apostoli</i> 2009, 5-7</p>
Tomei 2009c <p>Alessandro Tomei, «Memoria della Terrasanta nel mosaico absidale di Santa Maria Maggiore a Roma», in <i>Medioevo: immagine e memoria</i>, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2008), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano 2009, 510-518</p>
Tomei 2009d <p>Alessandro Tomei, «Percorsi della “pittura rinnovata”: artisti e committenti tra Italia e Francia nella prima metà del <i>Trecento</i>», in <i>El Trecento en obres. Arte de Catalunya i art d'Europa al segle XIV</i>, a cura di Rosa Alcoy, Barcelona 2009, 105-130</p>
Tomei 2010 <p>Alessandro Tomei, «La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano», in <i>Ikon</i>, III (2010), 23-34</p>
Tomei 2015 <p>Alessandro Tomei, «Dalla cappella degli Scrovegni di Padova: Dio Padre in trono», in <i>Giotto, l'Italia</i> 2015, 76-83</p>
Tommaselli 2008 <p>Desirée Tommaselli, «Sulle tracce della decorazione profana nel XIII secolo a Roma: i fregi duecenteschi staccati dal palazzo di Niccolò III», in <i>Attorno a Cavallini</i> 2008, 146-158</p>
Torquati 2009 <p>Michela Torquati, «Disegnatore della fine del XVI secolo. Bonifacio VIII si mostra dalla Loggia delle benedizioni del Laterano», in <i>Giotto e il Trecento</i> 2009, II, 270-271</p>
Tosatto 2004 <p>Guy Tosatto, <i>Les collections du Musée de Grenoble</i>, Grenoble-Versailles 2004</p>
Tosatto 2015 <p>Guy Tosatto, <i>Musée de Grenoble. Guide des collections. Antiquité-XIXe siècle</i>, Grenoble 2015</p>
Toscano 1974 <p>Bruno Toscano, «Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente», in <i>Paragone</i>, 25, 291 (1974), 3-23</p>
Toscano 2009 <p>Bruno Toscano, «Affreschi con figure di Santi», in <i>L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria (1988-1993)</i> (Monumenta Sanctae Sedis 5, II), a cura di Christoph Luitpold Frommel-Massimo Pentricci, Roma 2009, II, 177-179 e nota alla tav. III</p>
Toscano 2010 <p>Bruno Toscano, «Tre ricerche sul Quattrocento perduto», in <i>Paragone</i>, s. 3, LXI, 92-93 (2010), 50-57</p>

Toscano 2011 <p>Gennaro Toscano, «Aubin-Louis Millin, Filippo Marsigli e la riscoperta di Leonardo da Besozzo», in <i>Delle Foglie</i> 2011, XVII-XXIV</p>
Tosini 2008 <p>Patrizia Tosini, «Miniature dall'Ospedale del SS.Salvatore ad Sancta Sanctorum: decorazione, rituali, iconografia», in <i>Rivista di storia della miniatura</i>, 12 (2008), 123-136</p>
Tosini 2009 <p>Patrizia Tosini, «Il caso 'baroniano' della cappella Simoncelli a Boville Ernica (con alcune note sulla committenza Filonardi)», in <i>Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio</i>, a cura di Patrizia Tosini, Roma 2009, 293-317</p>
Tosti 1892 <p>Luigi Tosti, <i>Della vita di San Benedetto</i>, Montecassino 1892</p>
<i>Tra Campidoglio e Curia</i> c.s. <p><i>Tra Campidoglio e Curia. L'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum dal Medioevo all'età moderna</i>, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28-29 gennaio 2016), a cura di Philine Helas-Patrizia Tosini c.s.</p>
<i>Tre interventi di restauro</i> 1981 <p><i>Tre interventi di restauro. San Michele; convento di San Francesco a Ripa; Santa Cecilia</i>, Congresso internazionale di studi (Roma, 25 - 31 maggio 1981), a cura di Daniela Bartolozzi-Paola Degni, Roma 1981</p>
Trenti 2003 <p>Sara Maria Trenti, «L'Ospedale dell'Angelo al Laterano», in <i>Arte Medievale</i>, n.s 2, 1 (2003), 83-105</p>
Trenti 2004 <p>Sara Maria Trenti, «Nuovi dati sul Quattrocento romano: gli affreschi dell'Ospedale dell'Angelo al Laterano», in <i>Rolsa. Rivista on line di Storia dell'arte</i>, I (2004), 27-39</p>
Trezzani 1998 <p>Ludovica Trezzani, «San Marcello al Corso. Cappella Griffoni», in <i>Francesco Salviati. Affreschi romani</i>, a cura di Anna Coliva, Milano 1998, 110-116</p>
<i>Triplice omaggio</i> 1877 <p><i>Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre romane accademie: Pontificia di Archeologia, Insigne delle Belle Arti denominata di S. Luca, Pontificia de' Nuovi Lincei</i>, Roma 1877</p>
Trivellone 1999 <p>Alessia Trivellone, «Giacomo Grimaldi. Instrumenta translationis», in <i>Romei &amp; giubilei</i> 1999, 409</p>
Troncarelli 1998 <p>Fabio Troncarelli, <i>Vivarium. I libri, il destino</i>, Turnhout 1998</p>
Tronzo 1989 <p>William Tronzo, «Apse decoration, the liturgy and the perception ef art in medieval Rome: S. Maris in Trastevere and S. Maria Maggiore», in <i>Italian chbrch decoration</i> 1989, 167-193</p>
Trottmann 2000 <p>Christian Trottmann, «Giovanni XXII», in <i>Enciclopedia dei Papi</i>, II, 2000, 512-522</p>
<i>Träume im Mittelalter</i> 1989 <p><i>Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien</i>, a cura di Agostino Paravicini Bagliani-Giorgio Stabile, Stuttgart-Zürich 1989</p>
Tubello 1988 <p>Luciano Tubello, <i>Restauri a Roma. Santa Cecilia, Villa Doria Pamphili, Sant'Eusebio</i>, Roma 1988</p>
Tucci 2004 <p>Pier Luigi Tucci, «The Revival of Antiquity in Medieval Rome: The Restoration of the Basilica of SS. Cosma e Damiano in the Twelfth Century», in <i>Memoirs of the American Academy in Rome</i>, 49, 2004 (2004), 99-126</p>
Uggeri 1827 <p>Angelo Uggeri, <i>Commissione speciale deputata dalla Santità di Nostro Signore Leone papa XII alla riedificazione della basilica</i></p>

<i>di San Paolo nella via Ostiense</i> , Roma 1827
<i>Universitates e baronie</i> 2008 <p><i>Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo</i>, Atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), a cura di Pio Francesco Pistilli-Francesca Manzari-Gaetano Curzi, 2 voll., Pescara 2008</p>
Urbani 1955 <p>Giovanni Urbani, «Restauro degli affreschi nella cappella di Santa Caterina a S. Clemente in Roma», in <i>Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro</i>, XX-XXI (1955), 11-33</p>
Urciuoli 2006 <p>Saverio Urciuoli, «Il sepolcro Caetani nella cattedrale di Anagni: tracce stilistiche di un cantiere arnofiano?», in <i>La cattedrale di Anagni: materiali per la ricerca, il restauro e la valorizzazione</i> (Bollettino d'Arte XI, 2006), a cura di Giorgio Palandri, Roma 2006, 245-281</p>
Vacca 1984 <p>Maurizio Vacca, <i>Santa Passera. Il complesso monumentale e le pitture</i>, Roma 1984</p>
Valentiner 1933a <p>Wilhelm R. Valentiner, <i>The Sixteenth Loan Exhibition of Loan Masters, Italian Paintings of the XIV to the XVI Century</i>, Detroit 1933</p>
Valentiner 1933b <p>Wilhelm R. Valentiner, «Die Leihausstellung Frueheitalienischer Malerei in Detroit», in <i>Pantheon</i>, 12 (1933), 236-243</p>
Valentini 1836 <p>Agostino Valentini, <i>La Patriarcale Basilica Lateranense</i>, Roma 1836</p>
Valentini 1837 <p>Agostino Valentini, <i>La patriarcale basilica lateranense</i> (Le quattro principali basiliche di Roma 1-2), 2 voll., Roma 1837</p>
Valentini 1839 <p>Agostino Valentini, <i>La Patriarcale basilica liberiana</i> (Le quattro principali basiliche di Roma 3), Roma 1839</p>
Valentini 1846 <p>Agostino Valentini, <i>La patriarcale basilica vaticana</i>, II, Roma 1846</p>
Valentini-Gerardi 1832-1834 <p>AgostinoValentini-Filippo Gerardi, <i>La Patriarcale Basilica Lateranense</i>, 2. voll., Roma 1832-1834</p>
Valentini-Gerardi 1984 <p>Agostino Valentini-Filippo Gerardi, <i>La cattedrale di Roma</i>, Roma 1984</p>
Valentini-Zucchetti 1940-1953 <p>Roberto Valentini-Giuseppe Zucchetti, <i>Codice topografico della città di Roma</i>, 4 voll., Roma 1940-1953</p>
Valeri 1904 <p>Antonio Valeri, <i>L'immacolata e la pia unione eretta nella basilica di S.Maria in Aracoeli</i>, Roma 1904</p>
Valeriani 2006 <p>Simona Valeriani, <i>Kirchendächer in Rom: Beiträge zur Zimmermannskunst und Kirchenbau von der Spätantike bus zur Barockzeit</i>, Petersberg 2006</p>
Valtieri 2009a <p>Simonetta Valtieri, «L'altare maggiore secentesco», in <i>Santa Maria del Popolo</i> 2009, II, 533-541</p>
Valtieri 2009b <p>Simonetta Valtieri, «L'architettura», in <i>Santa Maria del Popolo</i> 2009, I, 89-110</p>
Van Dijk 1955 <p>Stephen Joseph Van Dijk, «casts of the Blessed Virgin Mary in the Thirteenth-Century Roman Liturgy», in <i>Archivum Franciscanum Historicum</i>, 48 (1955), 450-456</p>
Van Marle 1921 <p>Raymond Van Marle, <i>La peinture romaine au Moyen âge, son développement du 6ème jusqu'à la fin du 13ème siècle</i>, Strasbourg</p>

BIBLIOGRAFIA 481

1921	
Van Marle 1923 [1932] Raymond van Marle, <i>Le scuole della pittura italiana. Dal VI alla fine del XIII secolo</i> , L'Aja 1932	
Van Marle 1923-1938 Raymond Van Marle, <i>The Development of the Italian Schools of Painting</i> , 19 voll., The Hague 1923-1938	
Van Os 1968 Henk Van Os, «Schnee in Siena», in <i>Nederlands Kunsthistorisch Jaerboek</i> , XIX (1968), 1-50	
Van Ossel 1998 Paul Van Ossel, «Le Moyen Age avant la ville: un manoir périurbain du XIVe s.», in <i>Les Jardins du Carrousel (Paris)</i> , a cura di Paul Van Ossel, Paris 1998, 113-140	
Varagnoli 1995 Claudio Varagnoli, <i>S. Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano</i> , Roma 1995	
Vasi 1804 Mariano Vasi, <i>Itinerario Istruttivo Di Roma Antica E Moderna Ovvero Descrizione Generale Dei Monumenti Antichi E Moderni, E Delle Opere Le Più Insigni Di Pittura, Scultura, Ed Architettura Di Questa Alma Città E Delle Sue Adiacenze</i> , 2 voll., Roma 1804	
Vasquez 1865 Giacomo Vasquez, <i>La Chiesa della Pace</i> , Roma 1865	
Vauchez 2001 André Vauchez, «Introduzione», in <i>Roma médiévale</i> 2001, V-XXX	
Vauchez 2006 André Vauchez, «Ludovico d’Angiò, santo», in <i>DBI</i> , LXVI 2006, 397-401	
Vayer 1963 Lajos Vayer, «L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma», in <i>Acta Histriae Artium</i> , 9 (1963), 39-73	
Vayer 1965 Lajos Vayer, «Analecta Iconographica Masoliniana», in <i>Acta Histriae Artium</i> , XI (1965), 217-239	
Vayer 1971 Lajos Vayer, «L'affresco del Giubileo e la tradizione della pittura monumentale romana», in <i>Giotto e il suo tempo</i> 1971, 45-59	
Vayer 1973 Lajos Vayer, «Rekonstrukcija programmy cikla fresok Mazolino da Panikale v bazilike San Klemente v Rime», in <i>Vizantija južnye Slavjane i drevnjaja Rus, Zapadnaja Evropa</i> , a cura di Viktor Nikolaevic Grašcenkov-T. B. Knjazevskaja, Moskva 1973, 438-450	
Vendittelli 2006 Marco Vendittelli, «Latino Malabracca», in <i>DBI</i> , LXVII 2006, 699-703	
Venturi 1899 Adolfo Venturi, «Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova», in <i>Le Gallerie Nazionali Italiane</i> , IV (1899), 345-376	
Venturi 1900 Adolfo Venturi, «Di alcuni disegni di Giusto pittore tratti dall’Antico», in <i>L'Arte</i> , III (1900), 157-158	
Venturi 1902 Adolfo Venturi, «Documenti storici-artistici. Gabinetto delle stampe di Roma: il libro dei disegni di Giusto», in <i>Le Gallerie Nazionali Italiane</i> , V (1902), 388-392	
Venturi 1906a Adolfo Venturi, «Le vcle di Assisi», in <i>L'Arte</i> , IX (1906), 19-35	
Venturi 1906b Adolfo Venturi, «Pietro Cavallini a Napoli», in <i>L'Arte</i> , IX (1906), 117-124	
Venturi 1906c Lionello Venturi, «Una rappresentazione trecentesca della Leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina», in <i>Ausonia</i> , 1 (1906), 93-95	
Venturi 1907 Adolfo Venturi, <i>Storia dell'arte italiana. V. La pittura del Trecento e le sue origini</i> , Milano 1907	
Venturi 1911 Adolfo Venturi, <i>Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento</i> , Milano 1911	
Venturi 1913 Lionello Venturi, «Un quadro di Gentile da Fabriano a Velletri», in <i>Bollettino d'Arte</i> , VII (1913), 73-75	
Venturi 1918 Lionello Venturi, «La data dell’attività romana di Giotto», in <i>L'Arte</i> , XXI (1918), 229-235	
Venturi 1919 Lionello Venturi, «Introduzione a l’arte di Giotto», in <i>L'Arte</i> , XXII (1919), 49-56	
Venturi 1921 Adolfo Venturi, «Le arti figurative al tempo di Dante», in <i>L'Arte</i> , XXIV (1921), 230-236	
Venturi 1922 Lionello Venturi, «La “Navicella” di Giotto», in <i>L'Arte</i> , XXV (1922), 49-69	
Venturi 1924 Adolfo Venturi, <i>L'arte italiana</i> , Bologna 1924	
Venturi 1926 Adolfo Venturi, <i>Musaici cristiani in Roma</i> , Roma 1926	
Venturi 1930 Lionello Venturi, «Contributi a Masolino, Lorenzo Salimbeni e Jacopo Bellini», in <i>L'Arte</i> , XXXIII, 1-2 (1930), 165-179	
Venturoli 1969 Paolo Venturoli, «Giotto», in <i>Storia dell'Arte</i> , 1 (1969), 142-158	
Venuti 1803 Ridolfino Venuti, <i>Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma</i> , 2 voll., Roma 1803	
Verdier 1980 Philippe Verdier, <i>Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d’un thème iconographique</i> , Montréal-Paris 1980	
Verdier 1982 Philippe Verdier, «La naissance à Rome de la Vision de l’Ara Coeli. Un aspect de l’utopie de la Paix perpétuelle à travers un thème iconographique», in <i>Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes</i> , 94, 1 (1982), 85-119	
<i>Versus mare</i> 2015 <i>Versus mare. Una chiesa sulla via del Mediterraneo. Santa Maria in Cappella da Urbano II ai Doria Pamphili</i> , Catalogo della mostra itinerante (2015-2016), mostra ideata e curata da Massimiliano Floridi, catalogo a cura di Alessandra Mercatini, Milano 2015	
Vetter 1886 Jean Vetter, <i>L'Ara Coeli. Souvenirs historiques</i> , Rome 1886	
Viard 1968 Paul Viard, «Pellegrino d’Auxerre, santo», in <i>Bibliotheca Sanctorum</i> , X 1968, coll. 460-461	
Vichi 1962a Umberto Vichi, «Il monumento al Vescovo di Mende a S. Maria sopra Minerva», in <i>Bollettino della Unione storia e arte</i> , V, 3 (1962), 9-10	
Vichi 1962b Umberto Vichi, «Santa Maria sopra Minerva e il monumento a Matteo Orsini», in <i>Bollettino della Unione storia e arte</i> , V, 3 (1962), 1-3	

Vichi 1964 Umberto Vichi, *Santa Croce de’ Lucchesi in Roma* (Quaderni dell’Alma Roma), Roma 1964

Vidal 1903-1911 Jean-Marie Vidal, *Benoît XII (1334-1342). Lettres communes analysées d’après les registres dits d’Avignon et du Vatican*, 3 voll., Paris 1903-1911

Viggiani 2004 Claudia Viggiani, «Opere medievali e rinascimentali all’interno della chiesa», in *La storia e il restauro* 2004, 104-114

Vigliarolo 2009 Carolina Vigliarolo, «Pittore romano della cerchia di Pietro Cavallini. 11 Testa di Cristo», in *Guida al Museo* 2009, 27

Villata 2012 Edoardo Villata, *Tristezza della Resurrezione. Bramantino negli anni di Ludovico il Moro*, Milano 2012

Viollet 1914 Paul Viollet, «Bérenger Frérol, canoniste», in *Histoire littéraire de la France*, XXXIV (1914), 63-178

Viscontini 2016 Manuela Viscontini, «Le pitture del complesso di San Magno. Vicende di un cantiere medievale tra il conservato, il recuperato e il perduto. Il transetto», in *Fondi nel Medioevo* 2016, 105-112

Vitali 1983 Federica Vitali, «Gli affreschi medievali di San Sisto vecchio in Roma», in *Roma anno 1300* 1983, 433-447

Vitet 1875 Louis Vitet, *Etudes sur l’histoire de l’art*, 2 voll., Paris 1875

Vitzthum 1926 Georg Vitzthum, «Ein Stadtbild im Baptisterium von Castiglione d’Olona», in *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, a cura di Wilhelm Worringer et al., Düsseldorf 1926, 401-411

Vitzthum 1929 Georg Vitzthum, «Zu Giottos Navicella», in *Festschrift Paul Schubring*, Leipzig 1929, 144-153

Vitzthum-Volbach 1925 Georg Graf Vitzthum-Fritz Wolfgang Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Posdam 1925

Viviani 2010 Giulio Viviani, *La Cappella di San Pellegrino nella Città del Vaticano*, Città del Vaticano 2010

Volbach 1940-1941 Wolfgang Fritz Volbach, «Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio», in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 17 (1940-1941), 97-126

Volbach 1941 Wolfgang Fritz Volbach, «Die Ikone der Apostelfuersten in St. Peter zu Rom», in *Orientalia Christiana Periodica*, 7 (1941), 480-497

Volbach 1947 Wolfgang Fritz Volbach, «“Tabula cum imaginibus apostolorum Petri et Pauli”», in *Orientalia Christiana Periodica*, 13 (1947), 373-375

Volbach 1976 Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976

Volbach 1979 Wolfgang Fritz Volbach, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana. I dipinti dal X secolo fino a Giotto*, Città del Vaticano 1979

Volken 2016 Carlo Volken, «Stefaneschi in 3D», in *Ricerche sul Polititto Stefaneschi* 2016, 177-192

Volpe 1963

Carlo Volpe, *I primitivi*, Novara 1963

Volpe 1969 Carlo Volpe, «La formazione di Giotto nella cultura di Assisi», in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, a cura di Giuseppe Palumbo, Roma 1969, 15-59

Volpe 1989 Carlo Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano 1989

von Mandach 1899 Conrad von Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l’art italien*, Paris 1899

Vázquez Santos 2008 Rosa Vázquez Santos, «Un nuevo catálogo pictórico del Quattrocento italiano: la tabla de Camerino y el desaparecido ciclo jacoepo de Giovenale de Orvieto en Araceli», in *Archivo español de arte*, LXXXI, 322 (2008), 105-114

Watzoldt 1964 Stephan Watzoldt, *Die Kopien des 17. Jabrbunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964

Waley 1973a Daniel Waley, «Caetani, Benedetto», in *DBI*, XVI 1973, 125-126

Waley 1973b Daniel Waley, «Caetani, Francesco», in *DBI*, XVI 1973, 158-162

Waley 1982a Daniel Waley, «Colonna, Giacomo», in *DBI*, XXVII 1982, 311-314

Waley 1982b Daniel Waley, «Colonna, Pietro», in *DBI*, XXVIII 1982, 399-402

Warland 1986 Rainer Warland, *Das Brustbild Christi: Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*, Rom-Freiburg-Wien 1986

Warwick 1996 Genevieve Warwick, «The formation and early provenance of Padre Sebastiano Resta’s drawing collection», in *Master Drawings*, 34, 3 (1996), 239-278

Wassermann 1935 Gertrud Wassermann, *Masaccio und Masolino: Probleme einer Zeitenwende und ibre schöpferische Gestaltung*, Strasbourg 1935

Webb 2012 Ruth Webb, «Describing Rome in Greek: Manuel Chrysoloras’s *Comparison of old and new Rome*», in *Villes de toute beauté. L’Élepbrais des cités dnas les littératures byzantines et byzantino-slaves*, Actes du colloque international (Prague, 25-26 novembre 2011), a cura di Paolo Odorico-Helena Ulbechtova, Paris 2012, 123-133

Weitzmann 1966 Kurt Weitzmann, «Icon Paintings in the Crusader Kingdom», in *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), 49-83

Weitzmann 1976 Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons*, Princeton (N.J.) 1976

Westfall 1974 Carroll William Westfall, *In This Most Perfect Paradise: Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome; 1447-53*, London 1974

Wey 1873 Ronald Wey, *Rome: description et souvenirs*, Nouvelle éd. revue, corrigée, augmentée et suivie d’un index général analytique, Paris 1873

White 1956 John White, «Cavallini and the lost Frescoes in S. Paolo», in *Journal of the Warburg and Coultauld Institutes*, 19 (1956), 84-95

White 1957 [1992] John White, *Naissance et renaissance de l’espace pictural*, Paris 1992

White 1966

John White, *Art and architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth-Baltimore 1966

Wickhoff 1889 Franz Wickhoff, «Die Fresken der Katherinekapelle in S. Clemente zu Rom», in *Zeitschrift für Bildende Kunst, Kunstchronik und Kunstliteratur*, XXV (1889), 301-310

Wickhoff 1895 [1947] Franz Wickhoff, *Arte romana*, Padova 1947

Wiebeking 1828 Karl Friedrich von Wiebeking, *Architecture civile théorique et pratique enrichie de l’histoire descriptive des édifices anciens et modernes les plus remarquables et de leurs dessins exacts*, III, München 1828

Wilkins 1943 Ernest H. Wilkins, «The coronation of Petrarch», in *Speculum*, 18 (1943), 155-197

Wilpert 1907 Josef Wilpert, «L’Acheropita ossia l’immagine del Salvatore nella cappella di Sancta Sanctorum», in *L'Arte*, X (1907), 161-177 e 247-262

Wilpert 1916 Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jabrbundert*, 4 voll., Freiburg i. Br. 1916

Wilpert 1924 Joseph Wilpert, «Il trionfo della croce nei mosaici lateranensi», in *Nel XVI centenario dalle dedicazione della arcibasilica Lateranense del SS. Salvatore*, Roma 1924, 26-31

Wilpert 1929 Bruno Zanardi, «La decorazione costantiniana della Basilica Lateranense», in *Rivista di archeologia Cristiana*, VI (1929), 54-126

Wilpert 1929-1936 Giuseppe Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 3 voll., Roma 1929-1936

Wilpert 1931 Joseph Wilpert, «La proclamazione efesina e i mosaici della basilica di S. Maria Maggiore», in *Analecta Sacra Tarraconensia*, VII (1931), 197-213

Wilpert-Schumacher 1976 Josef Wilpert-Walter N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jabrbundert*, Freiburg-Basel-Wien 1976

Wilton-Ely 1994 John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi: the complete etchings*, 2 voll., San Francisco 1994

Wirth 2012 Jean Wirth, «Les choix iconographiques de Guillaume Durand», in *Le plaisir de l’art du Moyen Age* 2012, 848-851

Witke 1990 Charles Witke, «“Region of Difference” in the Poetry of Hildebert de Lavardin», in *The Classics in the Middle Ages*, Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, a cura di Aldo S. Bernardo-Saul Levin, Binghampton 1990, 403-411

Witt 1976 Ronald Witt, «Toward a biography of Coluccio Salutati», in *Rinascimento*, 16 (1976), 19-34

Wohl 1980 Hellmut Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1419 - 1461 ; a study in Florentine art of the early Renaissance*, Oxford 1980

Wohl 1984 Hellmut Wohl, «Papal patronage and the language of art. The pontificates of martin V, Eugene IV and Nicholas V», in *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, Atti del convegno (New York, 1-4 dicembre 1981), a cura di Paolo Brezzi-Maristella De

Panizza Lorsch, Roma-New York 1984, 235-246

Wolf 1990 Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte roemischer Kultbilder im Mittelalter* (VCH, Acta Humaniora), Weinheim 1990

Wolf-Pollack 2007 Gerhard Wolf-Susanne Pollack, «Santa Maria Maggiore», in *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, a cura di Christina Strunck, Petersberg 2007, 128-133

Wollesen 1998 Jens Teunis Wollesen, *Pictures and reality. Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300*, New York 1998

Zahn 1869 Albert von Zahn, «Masolino und Masaccio», in *Jabrbücher für Kunstwissenschaft*, II (1869), 155-171

Zambarelli 1924 Luigi Zambarelli, *SS. Bonifacio e Alessio all’Aventino* (Le chiese di Roma illustrate 9), Roma 1924

Zambarelli 1936 Luigi Zambarelli, *La chiesa e la villa di san Cesareo*, Roma 1936

Zanardi 1995 Bruno Zanardi, «Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum con due appendici sulle tecniche di esecuzione dei dipinti murali duecenteschi», in *Sancta Sanctorum* 1995, 230-269

Zanardi 1996 Bruno Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, Milano 1996

Zanardi 1999 Bruno Zanardi, «Projet dessiné et «patrons» dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age», in *Revue de l’art*, 124 (1999), 43-55

Zanardi 2002 Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002

Zander 1987 Giuseppe Zander, «La breve vita del Museo Petriano (1925-1966): Una proposta per la sua rinascita», in *Studi in onore di Guglielmo De Angelis d’Ossat*, (Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura 1-10), a cura di Sergio Benedetti-Gaetano Miarelli Mariani 1987, 607-616

Zander 2009 Giuseppe Zander, «L’angelo di Giotto nella sistemazione seicentesca delle Grotte Vaticane», in *Frammenti di memoria* 2009, 67-80

Zander 2010 Pietro Zander, *Il ciborio degli apostoli*, Città del Vaticano 2010

Zander 2011 Pietro Zander, «L’immagine di Pietro nella sua Basilica», in *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro*, Milano 2011, 235-269

Zander 2015 Pietro Zander, «Giotto e la basilica di San Pietro: il polititto nella basilica», in *Giotto, l’Italia* 2015, 114-127

Zanoli 1973 Anna Zanoli, «Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova», in *Paragone*, XXIV, 277 (1973), 23-41

Zanotti 2001 Maria Gabriella Zanotti, «26. S. Marcello al Corso», in *Materiali e tecniche dell’edilizia paleocristiana a Roma* (Materiali della cultura artistica 4), a cura di Margherita Cecchelli, Roma 2001, 295-297

Zarri 1984 Gabriella Zarri, «Aspetti dello sviluppo degli Ordini religiosi in Italia tra Quattro e Cinquecento. Studi e problemi», in *Strutture ecclesiastiche in Italia e Germania prima della Riforma* (Annali

dell'istituto storico italo-germanico 16), a cura di Paolo Prodi-Peter Johanek, Bologna 1984, 207-259

Zaru 2013

Denis Zaru, «Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l’entourage des Visconti», in *Arte di corte in Italia del Nord* 2013, 275-294

Zeri 1955

Federico Zeri, *I dipinti del museo di Palazzo Venezia in Roma* (Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale 3), Roma 1955

Zeri 1957 [1991]

Federico Zeri, «Due appunti su Giotto. 1. la cuspide centrale del “Polittico Baroncelli” , 2. la cimasa del crocefisso del Tempio Malatestiano», in *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, a cura di Federico Zeri, Torino 1991, 9-16

Zeri 1961

Federico Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino 1961

Zeri 1976

Federico Zeri, *Italian Painting in the Walters Art Gallery*, I, Baltimore 1976

Zeri 1976 [1992]

Federico Zeri, «Un frammento su tavola di Pietro Cavallini», in *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, a cura di Federico Zeri, Torino 1992, 9-11

Zeri-Fredericksen 1972

Federico Zeri-Burton Fredericksen, *Census of the Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North american Public Collections*, Cambridge 1972

Zeza 1999

Andrea Zezza, «Ferrante Maglione e Marco Pino: una rilettura dei documenti per l'altare maggiore dell'Annunziata di Aversa», in *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXXIV, 108 (1999), 77-88

Ziemke 1963

Hans-Joachim Ziemke, *Jobann Anton Ramboux und die frühe italienische Kunst*, Frankfurt am Main 1963

Zimeri Cox 1976

Alvin Zimeri Cox, *Ugolino di Prete Ilario, painter and mosaicist*, Dissertation, New York University 1976

Zimmermann 1899

Max GG. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, I, Leipzig 1899

Zuccari 1984

Alessandro Zuccari, *«Restauro e filologia baroniani»*, in *Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 ottobre 1984), a cura di Romeo De Maio et al., Sora 1985, 489-510

Zuccari 1985

Alessandro Zuccari, «Restauro e filologia baroniani», in *Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 ottobre 1984), a cura di Romeo De Maio et al., Sora 1985, 489-510

Zucchi 1938

Alberto Zucchi, *Roma domenicana*, I, Firenze 1938

Zucker 1981

Mark J. Zucker, «Parri Spinelli’s Drawings reconsidered», in *Master Drawings*, 19, 4 (1981), 426-441

## INDICE DEI NOMI

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

AA

AB

AC

AD

AE

AF

AG

AH

AI

AJ

AK

AL

AM

AN

AO

AP

AQ

AR

AS

AT

AU

AV

AW

AX

AY

AZ

BA

BB

BC

BD

BE

BF

BG

BH

BI

BJ

BK

BL

BM

BN

BO

BP

BQ

BR

BS

BT

BU

BV

BW

BX

BY

BZ

CA

CB

CC

CD

CE

CF

CG

CH

CI

CJ

CK

CL

CM

CN

CO

CP

CQ

CR

CS

CT

CU

CV

CW

CX

CY

CZ

Colonna, Sciarra, 21
Colonna, Stefano (il Vecchio), 33
Colonna da Tivoli, Giovanni, 121
Concordia, santa, 327
Condulmer, Francesco, cardinale, 386
Condulmer, Gabriele → Eugenio IV
Consoni, Nicola, direttore dello Studio Vaticano del mosaico, 51, 56
Contardi, Bruno, 224
Conti, Stefano, cardinale, 38, 98
*Conxolus*, 78, 98, 115, , 155, 292, 306, 307, 317
Coppola, Rosanna, restauratrice, 379
Cornelio, papa, 234
Cornini, Guido, 151
Cosma e Damiano, santi, 28, 159, 338, 339, 342, 373
Cosroe, 426
Costanza, badessa, 410
Cottafavi, Gaetano, incisore, 312
*Crescentius*, cieco, 74
Crisanti, Ermete, restauratore, 207
Crisogono, santo, 155
Cristoforo, santo, 86, 291, 292, 293, 338, 419
Crisolora, Manuele, 24, 34
Crucianelli, Alfonso, restauratore, 203
Cursore, Lucio Papirio, 426

Daddi, Bernardo, 23, 327
Daniele, profeta, 281, 426
Dario, 426
Davide, profeta, 80, 268, 426
D'Alessandro, Lorenza, restauratrice, 334
De Angelis, Gabriele, parroco, 366
De Beylî, generale, 38
De Brion, Simon → Martino IV, papa
Decentia, santa, 327
Decio, imperatore, 73, 74, 107, 290, 426
*De Corvinis*, Lorenzo di Egidio, 342
*De Felicibus*, Ceccolo, 167
*De Lucijs*, Mancino (*Laurentius Petri Ominia Sancti*), 342
Deguilleville, Guillaume, 97
De Grimoard, Guillaume → Urbano V
De Hollanda, Francisco, 98
De Luca, Maurizio, 135
De Morra, Pietro, cardinale, 387
De Usk, Adam, 24, 34
De Prai, Pietro, restauratore, 286
Del Papa, Giovanni, abate, 396
Del Vaga, Perino, 115
De Waal, Antonio, monsignore, 219, 238
Delphina (o Delphia), santa, 373
Dell'Era, Maria, 296, 297

Della Marca, Iacopo, santo, 68
Della Porta, Ardicino, cardinale, 28, 395
Della Porta, Roberto, restauratore, 357
Della Rovere, Domenico, cardinale, 185
Della Scala, famiglia, 21
Democrito, 426
Demofonte, 426
Deodato (*Deodatus*) di Cosma, 212
De Vecchis, Nicola, mosaicista, 312
Deucalione, 426
Di Cantimprè, Tommaso, 96, 97
Di Sante, Assunta, 250
Didone, 426
Dietrichstein, Franz Seraph, cardinale, 316
Diocleziano, 426
Diogene, 426
Diomede, 426
Dionigi Areopagita, 386, 426
Dionisio, 426
Dioscuri, 43
Docci, Antonella, 293
Domenici, U. Restauratore, 371, 372
Domenico, santo, 54, 198, 265, 329, 330, 347
Domiziano, imperatore, 426
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), 24, 34
Donato, pittore, 299
D'Orazio, Maria Pia, 303, 379
Doria-Pamphilj, famiglia, 48, 231
Doria-Pamphilj, Filippo Andrea V Doria, principe, 234
Draghi, Andreina, 207, 244, 278, 325
Drei, Benedetto, muratore, 204, 206, 259
Duccio di Buoninsegna, 157, 330
Durand, Guillaume, 15, 155, 193, 194, 198
Durand, Guillaume il Giovane, 198, 201, 202, 224, 240

Eckersberg, Christoffer Wilhelm, 68
Eclissi, Antonio, 23, 72, 73, 74, 75, 75, 76, 77, 79, 101, 104, 105, 106, 107, 176, 177, 178, 181, 202, 236, 238, 239, 321, 344, 345, 346, 362, 365
Edoardo, pricipe di Gallia, 426
Egidi, Gabriele, antiquario, 170
Egisippo, 426
Elena, imperatrice e santa, 294, 301
Elena, moglie di Agamennone, 426
Elija, cistercense (?), 107
Elia, profeta, 298, 426
Eliseo, 426
Emerenziana, santa, 326
Empedocle, 426
Enea, 426
Englen, Alia, 269
Ennio, 426
Enrico di Sassonia, conte, 72, 74, 75, 76, 77, 78
Enrico II, imperatore, 77
Enrico VII, imperatore, 18, 21, 252, 253, 255, 284
Enoch, 425
Epicuro, 426
Eraclito, 426
Ercole, 426
Eschilo, 426
Este, Alberto d', 62
Ettore, 426
Eudossia, imperatrice, 73, 76, 77
Eufrate, fiume, 49
Eugenio III, papa, 99, 107, 137
Eugenio IV, papa, 25, 28, 34, 64, 340, , 380, 386, 396, 403, 421
Erasmo, santo, 335
Euripide, 426
Euristeo, 426
Europa, 426
Esdra, 426
Esopo, 426
Ester, 426
Eudosio , 426
Eusebio, papa, 239, 425, 426
Eusebio da Cesarea, 178, 179
Eustachio, santo, 347, 375
Eustochio, 116, 123
Eutropio, storico, 62
Eva, 329, 330, 425
Eyck, Barthélemy d'
Eyck, Jan Van, 423, 426
Ezechiele, 426

Fabi, Girolamo, nobile romano, 412
Fabio Massimo, 426
Facio, Bartolomeo, 27, 395, 401, 403
Falucci, Claudio, 367
Fantuzzi, Francesco, mosaicista, 146
Faustina, imperatrice, 108, 419
Federico I Barbarossa, imperatore, 426
Federico II, imperatore, 210
Federico II, re d'Aragona, 209
Federico d'Austria, 284
Felice, papa, 234
Felice III, papa, 395
Felice IV, papa, 395
Felici, famiglia, 134, 165, 167, 372, 375, 390
Felci, Angelozza, 167
Fesch, Joseph, cardinale, 415
Fieschi, famiglia, 77, 78, 198
Fieschi, Guglielmo, cardinale, 198
Filemone, 426
Filippo, re di Macedonia, 426
Filippo, apostolo, 49, 80, 86, 282, 327
Filippo il Bello, re di Francia, 147
*Filippus*, pittore, 72, 76, 79
Filone d' Alessandria, 426
Flacco, Marco Fulvio, 426
Flavio Giuseppe, 426
Foca, imperatore, 426
Fonteca, Pietro, cardinale, 387
Fontana, Carlo Francesco, 385, 386
Fontana, Domenico, 208
Fontana, Francesco, 232
Fouquet, Jean, 288
Francesco, santo, 25, 48, 49, 50, 54, 56, 58, 61, 62, 67, 68, 80, 86, 116, 119, 122, 126, 130, 134, 148, 152, 154, 162, 164, 166, 195, 202, 214, 216, 217, 234, 284, 308, 309, 338, 359, 435
Francesco da Fiano, Francesco, 24

Franchini, Silvana, restauratrice, 269, 349
Frédol, Bérénger, cardinale, 147
Frenguelli, Leonardo, restauratore, 396
Frenguelli, Pasquale, restauratore, 396
Fuga, Ferdinando, 126, 137, 146, 148, 150, 151, 201
Fulgenzio, 426
Fusco, Angelotto, arciprete, 60
Fusetti, Sergio, restauratore, 379

Gabriele, arcangelo, 58, 117, 171, 212, 346, 358, 391, 413, 418
Gaddi, Agnolo, 22
Gaddi, Gaddo, 56, 58, 148
Gaddi, Giovanni, 22
Gaddi, Marietta d' Agnolo, 413
Gaddi, Taddeo, 23, 33, 165, 342, 396, 405
Gaio Flaminio, 426
Galeno, 426
Galilei, Alessandro, 57, 59
Galli, pittore, 369
Gallieno, imperatore, 426
Garelli, Carlo, mosaicista, 146
Garzone, Raffaele, restauratore, 379
Gaspare, 373
Gauclin de Pradhale, 22, 33
Gedeone, 426
Geremia, profeta, 401, 426
Gerson, Jean, 383
Gervasio, abate, 328
Gesù, figlio di Sirach, 426
Ghiberti, Lorenzo, 14, 15, 20, 27, 224, 260, 285, 315, 426
Ghicon, fiume, 49
Giacomo Maggiore, apostolo, 49, 50, 80, 81, 86, 105, 202, 282, 380, 386
Giacomo Minore, apostolo, 49, 50, 80, 81, 86, 281, 282
Giacomo di Nicola da Recanati, 375, 386, 301, 336
Giangiacomo, Francesco, restauratore

Giantomassi, Carlo e Donatella, 43, 221, 233, 259, 321
Giasone, 426
Gigli, Laura, 228, 271, 301, 370
Ginevra, 97
Gioacchino, 264, 337, 342, 435
Giobbè, patriarca, 405, 406, 408
Gioele, profeta, 268, 426
Giona, 426
Giordano, fiume, 49, 54
Giorgio, santo, 39, 40, 42, 43, 244, 281, 284
Giosuè, 426
Giottno, 22, 23, 211
Giotto, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 27, 28, 31, 32, 34, 40, 42, 57, 58, 66, , 68, 85, 90, 100, 132, 134, 148, 149, 164, 165, 166, 211, 214, 216, 223, 224, 225, 230, 244, 246, 247, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 300, 327, 333, 334, 338, 339, 346, 351, 427

Giovannetti, Matteo, 22
Giovanni Battista, santo, 28, 42, 49, 50, 54, 69, 80, 113, 116, 119, 122, 131, 137, 142, 150, 151, 154, 157, 159, 162, 164, 166, 196, 217, 226, 236, 239, 244, 268, 270, 292, 298, 310, 311, 312, 313, 347, 362, 365, 371, 373, 376, 391, 392, 393, 396, 398, 403, 407, 414, 415, 416, 417, 424, 426
Giovanni, evangelista, 28, 48, 49, 50, 55, 60, 64, 86, 116, 117, 119, 125, 152, 154, 157, 162, 164, 219, 234, 236, 270, 272, 281, 284, 292, 321, 373, 393, 415, 416
Giovanni VII, papa, 284
Giovanni XXII, papa, 18, 284, 309, 310, 313, 315, 318, 362
Giovanni XXIII, antipapa, 386, 392, 421
Giovanni, patrizio, 27, 139, 140, 147, 149, 151, 217, 414
Giovanni Crisostomo, santo, 426
Giovanni da Milano, 22, 23, 33, 334, 342
Giovanni da Parma, francescano, 214
Giovanni da Udine, 249
Giovanni del Ciabattino, operaio, 249, 259
Giovanni di Bartolo, 22, 33, 345
Giovanni di Cosma, 198, 201
Giovanni di Cosma, 426
Giovanni di Stefano, 22, 33
Giovannone, Carla, restauratrice, 68, 69
Giovanni di Würzburg, 124

Giovenale, 426
Giovenale da Orvieto, 27, 342, 366, 380, 384, 385, 386
Girolamo, santo, 116, 119, 121, 123, 125, 126, 137, 140, 150, 151, 200, 201, 375, 415, 416, 417, 424, 426
Girolamo da Ascoli → Niccolò IV
*Gislebertus*, 150
Giuda, 282
Giuda, apostolo, 49, 50, 159
Giuda Maccabeo, 426
Giuditta, 426
Giugurta, 426
Giuliana, vedova, 73
Giuliano l'Apostata, imperatore, 426
Giulio II, papa, 260, 433
Giulio Africano, 426
Giunio Bruto, 426
Giuseppe, patriarca, 100, 426
Giuseppe, santo, 113, 115, 117, 171, 264, 266, 267, 337, 342, 343
Giustiano, imperatore, 426
Giustino, imperatore, 426
Giustino, presbitero, 74
Giusto de Menabuoi, 426
Giusiano da Casate, cardinale, 42

Goffredo di Buglione, 426
Gordiano, 426
Gozzoli, Benozzo, 288
Graziano, 426
Gregorini, Goffredo, 126
Gregorio I (Gregorio Magno), papa, 46, 80, 204, 284, 285, 337, 415, 416
Gregorio III, papa
Gregorio IV, papa, 42, 43, 118
Gregorio IX, papa, 42, 149, 185, 186, 313, 315
Gregorio XI, papa, 331, 352
Gregorio XII, papa, 362, 386, 421
Gregorio XIII, papa, 60, 299, 300, 367
Gregorio XVI, papa, 312
Gregorio, pittore, 299
Gregorio Nazianzeno, 426
Guccio di Mannia, 124
Guglielmo di Saint-Thierry, 97
Guglielmo il Conquistatore, 426
Guillaume de Court Nouvel, cistercense, 324
Guyot, Claude, 261

Hermanin, Federico, 13, 92, 226, 317
Hilddelbert de Lavardin, 24
Hinderbach, Johann IV, principe vescovo, 185

Iadus, 426
Iafet, 426
Iandolo, Ugo, gallerista, 48
Iefte, 426
Ilario di Poitiers, santo, 426
Innocenti, santi, 80,
Innocenzo III, papa, 54, 55, 58, 59, 67, 149, 164, 170, 253, 254, 265, 284, 288
Innocenzo VI, papa, 31, 38, 61, 78
Innocenzo VII, papa, 362
Innocenzo VIII, papa, 24
Innocenzo VIII, papa, 126, 378
Innocenzo X, papa, 260
Ippocrate, 426
Ippolito, soldato martire, 73, 74, 76, 78, 234
Ippolito, scrittore, 253
Isacco, patriarca, 16, 17, 81, 90, 91, 132, 134, 148, 149, 181, 211, 281, 284, 317, 426
Isaia, profeta, 277, 281, 426
Isidoro, 426
Iubal, 425
Iusta, santa, 327

Jacopo da Camerino, 55
Jacopo da Varagine (o Voragine, o Varazze), 78
Jeancolet de Clinchamps, Gervais, cardinale, 214
Juvarra, Filippo, 57

Kaas, Ludwig, monsignore, 259, 333
Keck, Michele, 125, 147, 181
Krieg, Paolo, monsignore, 334

Lancellotti, Giovanni Battista, canonico, 284
Lattanzio, 426
Lauretano, Michele, 300

'Lello', pittore, 20, 32, 216, 230, 271, 274, 290, 293, 301, 292, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 313, 315, 317, 325
Lemobia → Plautilla, devota
Leonardo di Noblac, santo, 104, 105, 106, 342, 373, 381, 426
Leonardo da Besozzo, 28, 35
Leonardo da Pistoia, pittore, 333
Leonardo da Vinci, 256
Leone I (Magno), papa, 204, 206, 327, 426
Leone II, papa, 42, 204
Leone III, papa, 104, 204, 236, 239
Leone IV, papa, 39, 204, 284
Leone X, papa, 330
Leone XII, papa, 56, 126, 312
Liberio, papa, 27, 139, 140, 143, 146, 151, 414, 417
Licurgo, 426
Limbourg, Pol, Johannequin e Hermant, 29
Livio, 33, 426
Lo Bianco, Anna, 161, 309
Longhi, Martino, 137
Longino, centurione, 272, 331
Lorenzetti, Ambrogio, 33
Lorenzetti, Pietro, 300, 321, 330, 342
Lorenzo, santo, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 86, 107, 113, 161, 239, 244, 275, 281, 290, 322, 327, 337, 359, 376, 393, 426
Loschi, Antonio, 24
Luca, evangelista, 130, 147, 150, 185, 268, 281, 310, 313, 360, 398, 411, 412, 421
Luca di Tommè, 330
Lucano, 426
Lucia, santa, 37, 38, 70, 127, 130, 183
Lucillus, cieco, 74
Lucio II, papa, 300
Lucio Cecilio Metello, 426
Lucio Cornelio Silla, 426
Lucio Emilio Paolo, 426
Lucio Papirio Cursore, 426
Lucrezia, 426
Ludovico di Savoia, senatore romano, 255
Ludovico di Tolosa, santo, 61. 302, 303, 308, 309
Ludovico il Bavaro, imperatore, 21, 29, 32, 284, 313
Luscino, Gaio Fabrizio, 426

Maconi, Stefano, 349
Maddalena, 24, 33, 254, 272, 275, 284, 298, 299, 331, 360, 375, 419
Maderno, Carlo, 259, 316, 378
Maestro Caldora, 383
Maestro del Codice di San Giorgio, 233
Maestro del Farneto, 66
Maestro del trittico Brancaccio, 391, 393
Maestro del trittico Stefaneschi, 285
Maestro dell'Annunciazione de Frías, 374, 384
Maestro della Cattura, 64
Maestro delle Palazze, 112
Maestro d' Isacco, 19, 66, 90, 91, 112, 132, 134, 148
Maestro di san Francesco, 68
Maestro di San Saba, 183, 186, 190
Maestro di santa Cecilia, 112
Maestro di Velletri, 26, 357, 366, 375, 377, 388, 390, 393
Maestro Fissiraga (o della tomba Fissiraga), 244
Magalotti, Maura, badessa, 91
Maglione, Ferrante, 391
Magnanelli, famiglia, 412
Magnoni (o Mannoni), Carlo, pittore, 57, 59
Maître de Sainte-Benoite d'Origny, 97
Majoli, Clemente, pittore, 161
Malabranca, Latino, cardinale, 194
Malatesta, Pandolfo III, 401
Manenti, Orazio, 250, 251, 260, 261
Maometto, 426
Marabeschi, famiglia, 167
Mancinelli, Fabrizio, 238, 239, 240
Manlio Torquato, 426
Marcello, Marco Claudio, 426
Marco, Evangelista, 281, 310, 312, 398, 421
Marco Aurelio, imperatore, 426
Marco Curzio, 426
Margherita, santa, 127, 130, 275, 276, 328, 380
Marini, Filippo, mosaicista, 146, 157
Marini, Giuseppe, architetto, 147
Mario, 426
Marmenia, santa, 34, 393

Marroni, Cristoforo, cardinale, 340, 342
Marsicola, Clemente, 424
Martinielli, Niccolò, detto il Trometti, 378, 379
Martini, Simone, 225, 303, 309, 330, 331, 408
Martino, abate, 94, 100, 102, 103, 107
Martino, martire, 234
Martino IV, papa, 88
Martino V, papa, 13, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 34, 151, 284, 365, 382, 395, 396, 401, 403, 410, 413, 415, 416, 417, 421, 423, 424, 427
Martino di Tours, santo, 25, 415, 416, 417
Martinucci, Filippo, 332
Marziali, Mariano, restauratore, 379
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai), 13, 27, 28, 35, 151, 413, 414, 415, 416, 417, 422, 423
Maso di Banco, 327
Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini), 13, 18, 28, 29, 35, 151, 260, 382, 396, 403, 414, 415, 416, 417, 418, 422, 423, 424, 425, 426, 427

Massaghi, Giovanni, pittore, 79
Massari, Silvia, restauratrice, 379
Massenzio, imperatore, 108, 110
Massimiliano Daia, imperatore, 324
Massimo, imperatore, 426
Massimo, martire, 329
Massimo, Quinto Fabio Verrucoso, 426
Massinissa, 426
Matera, Francesca, restauratrice, 325
Matteo, Evangelista, 20, 49,50, 55, 80, 86, 147, 148, 151, 196, 211, 214, 216, 281, 282, 292, 310, 312, 324, 398, 421
Matteo d'Acquasparta, cardinale, 123, 125, 169, 206, 214, 224, 231
Mattei, Alessandro, cardinale, 134
Matteucci, Carlo, restauratore, 391
Mattia, apostolo, 49, 50, 55, 116, 121, 124, 125, 126, 137, 142, 143, 150, 151, 200, 201, 282, 415, 416
Mattia, Romualdo, restauratore, 259
Matusalemme, 425
Mauro, santo, 306
Mazzeschi, Doretta, restauratrice, 379
Medici, Alessandro de', cardinale, 178
Medici, Cosimo de', 29, 403
Melchiorre, 373
Meli, Bernardo, architetto, 92
Melozzo da Forlì, 185
Menandro, 426

Menconi, Federica, restauratrice, 233
Menelao, 426
Metello, Lucio Cecilio, 426
Michele, arcangelo, 49, 58, 66, 70, 78, 81, 86, 91, 116, 202, 236, 239, 240, 270, 271, 291, 292, 338, 360, 362, 365, 372, 381, 391, 392, 410, 411, 435
Michiel, Giovanni, cardinale, 387
Micozzi, Giovanni, restauratore, 206
Mida, 426
Milo di Crotone, 426
Minosse, 426
Mitridate, 426
Montemellini, Giacomo, abate, 323, 324, 325
Montenovesi, Ottorino, 242
Montorfano, Donato, 396
Mortari, Luisa, 321
Mosè, profeta, 80, 298, 426
Muccetti, Ottorino, restauratore, 259
Muñoz, Antonio, 39, 43, 68, 70, 161, 192, 207, 216, 217, 276, 323, 324, 325, 360, 361, 376, 387

Munio (o Muñoz) de Zamora, domenicano, 201, 213
Nabucodonosor, 426
Neemia, 426
Negro, Angela, 292, 293, 317
Nelli, Ottaviano, 370, 391
Neri di Bicci, 396
Nerone, 426
Nesselrath, Arnold, 126,130, 135, 334
Niccolò I, papa, 132, 284
Niccolò III, papa, 16, 38, 54, 79, 98, 157, 170, 177, 224, 426, 431, 433
Niccolò IV, papa, 15, 16, 27, 31, 42, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 68, 116, 119, 121, 122, 123, 124, 130, 131, 132, 135, 137, 148, 149, 150, 151, 154, 164, 214, 214, 417

Niccolò V, antipapa, 21, 313
Niccolò V, papa, 24, 238, 248, 260, 288, 350
Niccolò da Prato, cardinale, 194, 330
Nicola, santo, 64, 66, 154, 234, 275, 326, 334
Nimrod, 426
Nino, 426
Nisi, Simona, restauratrice, 319
Nisio, Nicola, restauratore, 330
Noè, 81, 426
Normanni, Andrea, senatore di Roma, 20, 295, 296
Normanni, Giovanni, 386
Nucci, Avanzino, 290
Numa Pompilio, 426

Oderisi da Gubbi, 242
Olivi, Pietro di Giovanni, francescano, 214
Omero, 426
Onofrio, santo eremita, 113, 328, 333
Onofrio di Giovanni di Massio
Onorio I, papa, 38
Onorio III, papa (Cencio Camerario), 38, 48, 77, 78, 106, 149, 150, 265, 291, 318
Onorio IV, papa, 61, 88, 154, 188, 298, 299
Onorio 'Satirus', 426
Oragna, Andrea di Cione, 251, 260, 342
Orfeo, 426
Origene, 426
Orlandi, Augusto, restauratore, 380
Ormont, Umberto d', arcivescovo, 230, 307
Orosio, Paolo, storico, 62, 426
Orri, Marcella, 135
Orsini, famiglia, 29, 32, 61, 157, 177, 178, 194, 244, 295, 296, 297, 330, 425, 426, 431
Orsini, Andrea, 330
Orsini, Francesco Napoleone, cardinale, 17, 38
Orsini, Fulvio, 208, 211
Orsini, Gian Gaetano → Niccolò III
Orsini, Giordano, cardinale, 21, 28, 29, 32, 426
Orsini, Matteo, cardinale domenicano, 194
Orsini, Matteo Rosso, cardinale francescano, 208, 211
Orsini, Napoleone, cardinale, 64
Orsini, Niccolò, priore gerosolimitano, 392
Orsola, santa, 337
Osea, 426
Ottaviano Augusto, 62, 426
Ottone III, imperatore, 20, 21
Ovidio, 426

Paganelli, Bernardo → Eugenio III
Palesi, Pietro, 151
Palmaroli, Pietro, restauratore, 424
Pamphilj, famiglia, 48
Pantaleo, santo, 323
Pantone, Luca Vincenzo, restauratore, 233, 367
Paola, 116, 123
Paolo, apostolo, 18, 22, 23, 49, 50, 54, 57, 70, 80, 81, 86, 116, 117, 119, 125, 131, 137, 140, 141, 148, 150, 151, 167, 169, 171, 175, 179, 198, 204, 234, 236, 239, 264, 267, 275, 281, 282, 284, 294, 295, 297, 298, 310, 312, 313, 315, 322, 324, 332, 333, 334, 337, 338, 339, 344, 345, 346, 347, 360, 386, 393, 415, 416, 434
Paolo II, papa, 185, 218, 260
Paolo III, papa, 188
Paolo V, papa, 259, 288
Paradisi, Domenico, 91
Paraventi da Todi, Francesco, penitenziere, 214
Paride, 426
Partino da Montefiore, Gentile, cardinale, 214
Pasquale I, papa, 85, 87
Pasquale II, papa, 185, 323, 324
Proserpina, 426
*Paulus*, pittore, 72, 76, 79
Pazzini, Norberto, pittore, 259, 262
Pecham, John, 214
Pedocchi, Marcello, restauratore, 379
Pelagalli, Leonida, restauratore, 297
Pelagio I, papa, 73
Pelagio II, papa, 285
Pellegrino (*Peregrinus*), santo, 238, 239, 327
Pelliccioli, Mauro, restauratore, 424
Peregrosso, Pietro, cardinale, 42, 43
Perez Gudiel, Gonzalo, cardinale, 13, 15, 124, 155, 198, 200, 201, 213
Periandro, 426
Pernier, Adolfo, 380
Persio, 426
Petrarca, Francesco, 21, 27, 32, 33, 427

Petrucchi, Cola, 26
*Petrus Guictonis*, pittore, 299
Piero di Puccio, 26
Piersanti, Venanzio Filippo, monsignore, 391, 392, 393
Pietrangeli, Carlo, 56
Pietro, apostolo, 18, 22, 23, 40, 42, 49, 50, 54, 55, 56, 58, 64, 80, 81, 86, 113, 116, 119, 122, 124, 125, 131, 134, 137, 142, 146, 147, 150, 157, 164, 167, 169, 171, 175, 176, 178, 179, 181, 204, 227, 234, 235, 239, 247, 250, 251, 252, 253, 259, 260, 268, 272, 275, 281, 282, 284, 285, 286, 294, 295, 297, 298, 310, 311, 313, 315, 32

Raimondo di Pennafort, santo, 224, 339
Rainaldi, Carlo, 127, 128
Ramboux, Johann Anton Alban, 58
Ranzi, Corinna, 135
Rasio, santo, 360
Redig de Campos, Deoclecio, 259
Regoli e Radiciotti, ditta, 228, 271, 301, 370
Regolo, Marco Attilio, 426
Remo, 399, 426
Riccardo di Fournival, 97
Riario Sforza, Tommaso, cardinale, 234
Ricceri, Oreste, restauratore, 51
Ricci, Corrado, 259
Ricci, Giovanni Battista, 169, 246, 248, 261, 335, 336, 433
Rinaldi, Costantino, 159
Rivaldi, Gaspare, 378
Rizzo, Marco Luciano (Marco Veneziano), mosaicista, 249, 259
Roccheggiani, Nicola, mosaicista, 56, 126, 146, 147, 181
Rocco, santo, 371
Romano, soldato e martire, 73, 74
Romolo, 399, 426
Rossi, Francesco, 367
Rovello, Giovanni, mosaicista, 249, 259
Rufina, santa, 327
Rusci, Carlo, artista, 400
Ruspi, Carlo, pittore, 79, 126
Ruspi, Ercole, 293
Ruspi, Gaetano, mosaicista, 56, 146, 147, 181
Rusuti, Filippo, 13, 15, 16, 17, 31, 59, 66, 79, 90, 132, 134, 135, 137, 147, 148, 148, 150, 157, 166, 198, 201, 216, 217

Saba, 426
Saba, santo, 39, 300, 391
Saba di Nazzano, committente, 300
Sacchi, Andrea, 57, 59
Sagretti Manzi, Maria, 226
Saladino, 426
Salerno, Luigi, 115
Salimbeni, Jacopo e Lorenzo, 391
Sallustio, 426
Salomè, 162
Salomone, profeta, 80, 401, 426
Salviati, Francesco, 115
Samuele, 426
Sangallo, Antonio da, 249
Sanserverino, Federico, cardinale, 387
Sansone, 426
Sansovino, Andrea, 249
Sant'Eustachio, famiglia, 347, 375
Sant'Eustachio, Agapito, 349
Sant'Eustachio, Andrea, monaca, 349
Sant'Eustachio, Eustachio, 349
Sant'Eustachio, Giannozzo, 349
Sant'Eustachio, Sofia, monaca, 349
Santangelo, Antonino, 226, 388
Santelli, Antonio, canonico, 43
Santi del Ciabattino, muratore, 249, 259
Santippe, 426
Sanzio, Raffaello, 62, 150, 260
Sardanapalo, 426
Satolli, Francesco, cardinale, 396
Sauli, Antonio Maria, cardinale, 186

Savelli, famiglia, 45, 61, 62, 68, 86, 102, 154, 166, 188, 195, 196, 211, 298
Savelli, Adrea
Savelli, Giacomo, 16
Savelli, Cencio (Cencio Camerario) → Onorio III
Savelli, Luca (†1266), senatore, 189
Savelli, Luca (†1370), senatore, 299
Savelli, Pandolfo, 70, 154, 188
Savelli Aldobrandeschi, Vanna, 188
Scipione Africano, 426
Scipione Oreste, restauratore, 426
Scipione Nasica, 426
Sebastiano, santo, 40, 43, 272, 298, 327, 376
Seiter, Daniele, 166
Sem, 426
Semiramide, 426
Seneca, 426
Seno, Carlo, mosaicista
Serbelloni, Giovanni Antonio, cardinale, 387
Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste, 72, 101, 340, 342, 354, 355, 356, 410
Serse, 426
Sevastjanov, Petr Ivanovic, collezionista, 170
Sfondrato, Paolo Emilio, cardinale, 87, 91
Sforza, Alessandro, 185, 186, 359
Sibilla Cumana, 426
Sibilla Eritrea, 426
Sibilla Tiburtina, 62
Siface, 426
Sigismondo, imperatore, 401, 415, 421
Silvestro, papa, 22, 332, 333, 345
Simeone, sacerdote, 266
Simoncelli, Giovanni Battista, protonotario, 259
Simon Mago, 426
Simone, abate, 327
Simone, apostolo, 49, 50, 55, 80, 81, 86, 159, 282
Sirach, 426
Sisto I, papa, 73
Sisto II, papa, 239, 267
Sisto III, papa, 124, 135
Sisto IV, papa, 185, 260, 378
Sisto V, papa, 208, 211, 213
Sofia, Andrea, operaio, 128
Solano, Francesco, santo, 68
Solone, 426
‘Sozio’, committente o artista, 64
Spada, Virgilio, 57
Spano, Pippo (Filippo Buondelmonte degli Scolari), 423
Squarcione, Francesco, 404
Stanghellini, Antonio, 166

Stefaneschi, famiglia, 87, 88, 171, 296, 362
Stefaneschi, Bertoldo, 171, 177, 178, 181, 183, 204, 214
Stefaneschi, Jacopo, cardinale, 17, 18, 19, 32, 42, 87, 172, 175, 177, 179, 208, 210, 244, 245, 246, 247, 250, 252, 253, 254, 255, 259, 281, 284, 286, 288, 333, 334
Stefaneschi, Pietro, cardinale, 387
Stefaneschi, Pietro, senatore di Roma, 20, 295, 296
Stefania, monaca, 130
Stefano, pittore, 19, 244, 260, 288

Stefano, santo, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 86, 232, 233, 239, 254, 275, 281, 322, 325, 359, 386
Succi, Pellegrino, restauratore, 48, 108, 113, 234, 301, 424

Taddeo, apostolo, 80, 86, 282
Taddeo di Bartolo, 26, 29, 327, 349, 362, 365, 378, 379, 393, 434
Talete di Mileto, 426
Tamanti, Giulia, 424
Tamerlano, 425, 426
Tarquinio Emiliano, 426
Tarquinio Prisco, 426
Tasselli da Lugo, Domenico, 169, 335
Tegliacci, Niccolò di ser Sozzo, 330
Temistocle, 426
Teodorico, 426
Teodozione, 426
Teofrasto, 426
Teodoro, mansionario, 204
Teodosio, imperatore, 73, 210
Terenzio, 426
Terenzio, Alberto, 92
Tertulliano, 253, 426
Tesco, 426
*‘Theopompus philosophus’*, 426
Tiberia, Vitaliano, 181, 219
Tiberio, imperatore, 426
Tiberio Sempronio Gracco, 426
Tiburzio, santo, 43, 390, 391
Ticci, Umberto, restauratore, 225
Tigri, fiume, 49
Tito, imperatore, 426
Tito, Lucia, restauratrice, 379
Tittoni, Maria Elisa, 319
Tobia, 28, 405, 406, 407, 408
Todeschini Piccolomini, Francesco, cardinale, 229
Tollo, Paola, restauratrice, 303
Tolomeo Filadelfo, 426
Tommaso, apostolo, 49, 50, 80, 81, 86, 282, 324
Tommaso d'Aquino, santo, 198, 329, 330, 337, 342, 360, 361
Tommaso da Celano, abate, 383
Tommaso da Modena, 260
Tommaso d'Ocre, cardinale, 88
Tommaso da Spoleto, orafo, 186
Tommaso di Cantimpré, 96, 97
Torriti, Jacopo, 13, 14, 15, 16, 27, 37, 38, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 68, 102, 116, 122, 124, 125, 128, 129, 130, 134, 134, 135, 148, 159, 160, 166, 169, 170, 177, 178, 183, 190, 192, 201, 217
Toscani, Gabriele, mosaicista, 146
Toscani, Giovanni di Francesco, 28, 413
Totila, 306, 426
Traiano, imperatore, 426
Trevisani, Francesco, 398
Troilo, 426
Tubalcain, 425
Tuditano, Publio Sempronio, 426

Uccello, Paolo (Paolo di Dono), 427
Ugo di San Vittore, 426
Ugolino di Nerio, 321
Ugolino di Prete Ilario, 25, 34, 342, 390

Ulpiano, 426
Umberto de Romanis, domenicano, 165
Umberto I, re, 360, 361
Umiliati, 42, 87
Urbano I, papa, 390
Urbano II, papa, 48
Urbano V, papa, , 22, 23, 320, 332, 339, 342, 344, 345, 377, 401
Urbano VI, papa, 336, 342, 362
Urbano VIII, 259
Usuardo, 123
Uterpendragon, 426
Utro, Umberto, 151
Vai, Stefano, vescovo, 334
Valentiniano, imperatore, 73
Valentiniano III, imperatore, 284
Valeriano, martire, 43, 390, 391
Valeriano, prefetto, 73, 74, 290
Valerio Massimo, 426
Van Eyck, Jan, 423
Van der Weyden, Roger, 27, 403
Van Heemskerck, Maarten, 210
Van Lint, Hendrik, 57
Vanni, Andrea, 349
Vanni, Lippo, 23, 329, 330
Varrone, Gaio Terenzio, 426
Venceslao, duca e santo, 335, 346, 358
Venier, Jacopo Antonio, cardinale, 385
Venturini Papari, Tito, restauratore e pittore, 43, 70, 71, 92, 216, 300, 346, 351, 360, 361
Veralli, Fabrizio, cardinal, 426e, 108, 113
Vespasiano, imperatore
Vespignani, Francesco, architetto e restauratore, 51
Vespignani, Virginio, architetto e restauratore, 51, 53
Vincenzo, santo, 105, 106, 107, 239 (?)
Vincenzo di Beauvais, 29, 165, 431
Virgilio, 426
Virilli, Paolo, restauratore, 379
Visconti, famiglia, 21
Visconti, Azzone, 29, 427
Visconti, Bernabò, 422
Vitelleschi, Giovanni, cardinale, 386
Vivarini, 404
Volkonski, Zenaide, 367
Volponi, Gherardo, mosaicista
Volterra, Giuseppe, 312, 313
Von Neumarkt, Johann, cancelliere, 335
Von Dubá, Hynko Berka, 335, 336
Von Wlašim, Očko, arcivescovo, 336
Vulcano (Vulcani, Bulcano), Marino, cardinale, 25

Zaccaria, padre del Battista, 165, 398, 403
Zaccaria, profeta, 426
Zaccaria, papa, 426
Zamponi, Anton Maria, restauratore, 45, 79
Zanardi, Bruno, 126, 135
Zanetti, Alessandro, pittore, 366
Zappa, Giovanni Antonio, smaltista, 259
Zari, Donatella, 220, 259
Zeno, 426
Zenocrate, 426
Zoroastro, 426

## INDICE DEI LUOGHI

Abondance (Haute Savoie), 97
Abruzzo, 26, 88
Acri, 123
Alatri
- San Francesco, 372
Albano, 201
- Rotonda, 233
Alessandria d'Egitto, 81, 239, 322, 324, 380, 393, 419, 422, 426
Amsterdam, 425, 426, 431
Anagni, 20, 307
- Duomo, 155, 160, 188, 190, 309
Ansedonia, 25, 104, 105, 106
Arezzo, 25, 168, 252, 300, 345, 425, 426
- Asciano, casa Corboli, 97
Assisi, Basilica di San Francesco, 16, 17, 31, 46, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 78, 85, 86, 90, 91, 100, 102, 116, 123, 124, 125, 129, 132, 134, , 135, 148, 149, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 181, 186, 211, 215, 225, 244, 252, 254, 256, 257, 272, 278, 284, 285, 307
- Tempio di Minerva, 255
Auxerre, 239, 240
Avignone, 13, 14, 21, 22, 27, 32, 66, 148, 194, 244, 284, 309, 313, 324, 334

Baltimora, Walters Art Gallery, 330
Bamberga, abbazia di San Michele, 78
Basilea, 24
Bergamo, collezione Locatelli Milesi, 375
Berna, 24
Betsaida, 254
Bologna, 29, 124, 126, 262, 284, 345, 346, 375, 388
Borgogna, 239
Boville Ernica, San Pietro Ispano, 246, 247, 248, 254, 255, 256, 259, 262
Brabante, 24
Bracciano, 299
Brescia, 28, 401, 423

Cambridge, Fogg Art Museum, 323
Camerino, 55, 410, 413
- Museo diocesano, 386
Campania, 19, 32, 276, 306, 391
Capena, San Leone, 27, 380, 384, 386
Cartagine, 426
Casape, 64
Castelvecchio Subequo, 353
Castiglione Olona, 423
- Battistero, 29, 35, 403
Cefalù, 58
Chartres, 21, 90, 149
Chiaravalle Milanese, 244
Citeaux, 97
Clairvaux, 97
Cori, Oratorio dell'Annunziata, 27, 34, 358, 374, 384
Costantinopoli, 14, 24, 68, 73, 77, 150, 185, 186, 210, 219, 254, 316
- Gran Palazzo, 124
Costanza, 24, 365
- Haus zur Kunkel, 97

Düsseldorf, 43, 57, 59, 126, 151, 181

Empoli, 423
Esztergom, 375

Ferrara, 62, 152, 378, 386
Fiesole, San Domenico, 413
Firenze, 14, 16, 18, 28, 29, 34, 149, 170, 223, 225, 285, 327, 351, 403, 410, 413, 423
- Battistero, 55, 100, 260
- Museo Bardini, 345
- Opificio delle Pietre Dure, 288
- Orsanmichele, 342
- San Giorgio alla Costa, 225
- San Marco, 396
- San Niccolò Oltrarno, 396
- San Pancrazio, 396
- Santa Croce, 28, 162, 164, 165, 327, 396
- Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci, 60
- Santa Maria Novella, 157, 408
- Santa Trinita, 413
- Uffizi, 225, 396, 408

Foligno
- Abbazia di Santa Croce a Sassovivo, 323
- Palazzo Trinci, 399, 427, 428
- Santa Maria in Campis, 62, 251, 252, 254, 260
Francia, 16, 21, 22, 27, 97, 147, 148, 150, 198, 240, 253, 345

Galizia, 336,
Gallia, 21, 297, 417, 426
Genazzano, Santa Croce, 381
Genneraset, 254
Genova, 78
Germania, 24, 255
Gerusalemme, 49, 54, 72, 73, 77, 116, 124, 239, 264, 298, 426
Gottardo, 24
Greccio, Santuario, 361
Grecia, 253
Grottaferrata, 196
Gubbio, San Francesco, 68, 244, 342

Isernia, 342
Istanbul
- Kalenderhane Djami, 68
- Kariye Djami, 181
- Santa Sofia, 219

La Spezia, Museo Amedeo Lia, 386
Lione, 124
Lombardia, 14, 24
Longthorpe, Manor House, 97
Loreto Aprutino, 383
Lucerna, 24

Macra, San Salvatore, 78
Madrid, Museo del Prado, 413
Manica, 24
Mantova, Palazzo Ducale, 423
Marche, 25, 198, 411
Maremma, 104
Matelia, Museo Piersanti, 26, 34, 362, 391, 392
Mantourne, 425, 426
Mende, 193, 198
Merseburgo, San Lorenzo, 78
Milano, 22, 23, 32, 33, 42, 286, 334, 342, 421, 427
- Finarte, 393
- Santa Maria delle Grazie, 256, 396
Modena, Duomo, 96, 246, 260
Mocchirolo, 422
Monreale, 38
Monte Subasio, Abbazia di San Benedetto, 323
Montecassino, 21, 24, 28, 33, 34, 426
Monteoliveto Maggiore, 25, 352

Napoli, 16, 19, 20, 22, 32, 215, 216, 268, 274, 275, 276, 290, 292, 293, 306, 307, 309, 317, 345, 391, 403, 415, 417, 427
- Duomo, 32, 167, 230, 260, 268, 302, 306, 309, 313
- San Domenico Maggiore, 216, 317
- San Giovanni a Carbonara, 392, 427
- Sant' Angelo a Nilo, 362
- Santa Maria in Laterano e complesso lateranense, 13, 14, 17, 21, 22, 23, 27, 28, 32, 33, 38, 46, 49 ss., 60, 61, 62, 86, 96, 116, 121, 122, 124, 126, 149, 150, 159, 160, 164, 177, 185, 212, 215, 275, 308, 327, 332, 338, 339, 340, 345, 353, 371, 372, 382, 386, 396, 398 ss., 407, 408, 410, 410, 422, 423, 435
- *Aula Concilii*, 208, 210

Olmütz (Olomouc), 335, 336
Orte, 26, 365
Orvieto, 25, 27, 33, 309, 361, 366, 380, 384, 385, 386
- Duomo, 342, 395, 401, 404
Ostia, 330

Padova
- Cappella degli Scrovegni, 211, 244, 252, 255, 256, 257, 292
- Eremitani, 426
- Sala dei Giganti, 427
- Santa Giustina, 396
Palencia, 201, 213
Palestrina, 54, 316
- Santuario della Vulturella, 130
Palombara Sabina, San Biagio, 227
Pandino, 422
Parigi 21, 32
- Notre-Dame, 123

Pau, 386
Pavia, Università, 422
Perugia, 26, 194
- Galleria Nazionale dell'Umbria, 395
- Sala dei Notari, 66
- Santa Giuliana, 353
Piedimonte Matese, Santa Maria Occorrevole, 391
Piemonte, 78
Pisa, 26
- Camposanto, 405, 406, 407
- Duomo, 54
- Museo Nazionale di San Matteo, 395
- San Francesco, 58
Pistoia, San Francesco, 58
Praga, 335, 336
- Narodni Galerie, 401

Reims, 90
Rieti
- San Domenico, 331
- San Francesco, 20, 276
- Santa Maria della Foresta, 240
Riofreddo, Oratorio dell'Annunziata, 386, 410, 411
Rocca di Papa, Santa Maria Assunta, 375, 376

Roma
*Basiliche, chiese, oratori, monasteri e conventi*:
- Abbazia delle Tre Fontane, 15, 22, 25, 94 ss., 254, 326, 328, 354 ss.
- Gesù, 302, 303, 309
- Madonna del Buonconsiglio → San Pantaleo
- Madonna dei Monti (Santa Maria dei Monti), 24, 359, 366, 377, 380, 384, 434, 435
- Madonna del Divino Amore, 390, 391, 392, 393
- Monastero di Tor de' Specchi, 26, 48, 353, 375, 377
- Oratorio dei Santi Pietro e Paolo sulla via Ostiense, 345
- Oratorio di Santa Margherita, 20, 233, 240, 274, 275, 276, 290, 297
- San Bartolomeo all'Isola, 149, 335
- San Benedetto in Piscinula, 13, 227, 228, 268, 270, 271, 272, 294, 301, 325, 361, 366, 368, 369, 370, 455
- San Bernardino, 359
- San Biagio *de mercato*, 25, 351
- San Biagio dei Materassai, 34, 372, 390
- San Biagio 'della Pagnotta', 29
- San Cesareo *de Appia* (o *in Turris*) → Casina del Bessarione
- San Ciriaco in Via Lata, 202
- San Clemente, 14, 18, 25, 26, 27, 28, 35, 54, 78, 96, 98, 103, 124, 131, 183, 202, 284, 382 ss., 418 ss., 433, 435
- San Crisogono, 15, 155, 156, 157, 158, 167, 215, 306, 345
- San Francesco a Ripa, 15, 31, 48, 54, 215, 302, 307, 308, 309, 345
- San Francesco di Paola, 318
- San Giacomo al Colosseo, 22, 23, 27, 31, 336 s., 345, 368
- San Giorgio in Velabro, 16, 39, 40 ss., 87, 88, 90, 221, 235, 240, 272
- San Giovanni Calibita, 44, 45, 190
- San Giovanni a Porta Latina, 86, 132
- San Giovanni in Laterano e complesso lateranense, 13, 14, 17, 21, 22, 23, 27, 28, 32, 33, 38, 46, 49 ss., 60, 61, 62, 86, 96, 116, 121, 122, 124, 126, 149, 150, 159, 160, 164, 177, 185, 212, 215, 275, 308, 327, 332, 338, 339, 340, 345, 353, 371, 372, 382, 386, 396, 398 ss., 407, 408, 410, 410, 422, 423, 435
- *Aula Concilii*, 208, 210
- Battistero, 54, 57, 60, 124, 367
- Loggia delle Benedizioni, 208 ss.
- Oratorio di San Nicola, 47, 196
- Oratorio di San Venanzio, 28
- Patriarchio, 21, 60, 208, 211
- Sancta Sanctorum, 14, 22, 23, 27, 38, 46, 54, 59, 64, 77, 78, 98, 99, 102, 107, 112, 125, 130, 134, 148 159, 160, 185, 186, 190, 196, 214, 226, 233, 260, 275, 327, 332, 336, 337, 340, 342, 343, 344, 386, 405, 406, 408
- Santi Andrea e Bartolomeo, 46

- San Gregorio in Martio, 46
- San Gregorio Nazianzeno, 19, 113, 190, 241, 242, 272, 325
- San Lorenzo fuori le mura, 14, 16, 70, 72 ss., 96, 111, 112, 124, 198, 202, 233, 254, 290, 327
- San Lorenzo in Damaso, 435
- San Lorenzo in Lucina, 178
- San Lorenzo in Panisperma, 34
- San Marcello, 115, 417, 433

- San Marco, 42, 218, 219, 302
- San Martino ai Monti, 214
- San Nicola *de Calcarario*, 381
- San Nicola *de Portis*, 20, 291, 292, 293, 294, 297,
- San Nicola de Trivio, 291
- San Nicola dei Cesarini, 381
- San Pantaleo, 26, 357, 368, 372, 376, 377
- San Paolo alla Regola, 34, 207, 268, 280, 299, 434
- San Paolo fuori le mura, 14, 20, 21, 23, 28, 31, 34, 86, 87, 116, 181, 202, 215, 233, 309, 310 ss., 396, 397, 401
- San Pellegrino in Naumachia, 202, 236 ss., 339, 435
- San Pietro in Vaticano, 14, 15, 16, 21, 23, 27, 28, 29, 31, 33, 42, 45, 52, 86, 149, 169, 170, 186, 189, 193, 196, 204, 206, 209, 238, 239, 244 ss., 282 ss., 300, 313, 335, 336, 346
  - Biblioteca Vaticana, 254, 401
  - Camposanto Teutonico, 218, 219, 221, 226, 227, 230, 238
  - Fabbrica di San Pietro, 13, 55, 190, 204, 206, 259, 260, 261, 312, 3113, 315, 333
  - Grotte Vaticane, 48, 169, 190, 204, 246 ss., 335, 336
  - Oratorio di Giovanni VII, 284
  - Palazzo Apostolico, 247, 250, 259, 260, 350
  - Santa Maria della Febbre, 204, 206
- San Pietro in Vincoli, 318, 319, 433
- San Saba, 22, 39, 60, 103, 134, 167, 186, 190, 196, 219, 229, 221, 274, 278, 299, 300, 324, 325, 392, 393, 433
- San Salvatore della Corte, 24, 344, 345
- San Salvatore delle Tre Immagini, 318, 319
- San Sebastiano al Palatino, 327
- San Sebastiano fuori le mura, 299, 327
- San Silvestro al Quirinale, 225
- San Silvestro in Capite, 38, 130, 219, 316, 317, 370, 434
- San Sisto Vecchio, 20, 24, 25, 26, 34, 224, 264 ss., 270, 276, 278, 280, 325, 330, 346, 347, 348, 349, 380, 433
- San Tommaso dei Cenci, 67
- Sant'Abbacio → Santa Passera
- Sant'Alessio → Santi Bonifacio e Alessio
- Sant'Andrea Catabarbara, 55
- Sant'Agnese in Agone, 230, 231

- Sant'Agnese fuori le mura, 15, 16, 19, 20, 22, 25, 27, 48, 78, 102, 108 ss., 115, 165, 196, 219, 242, 243, 244, 274, 277, 278, 279, 290, 300, 302, 303 ss., 309, 317, 319, 325, 326, 328, 342, 373, 374, 380, 381, 49, 410, 411, 433, 434, 435
- Sant'Alberto, 26, 34
- Sant'Ambrogio alla Massima, 366
- Sant'Andrea *de Aquarenariis* (o *Aquariciariis*), 378, 379
- Sant'Angelo in Pescheria, 22, 33, 70, 225, 387, 388
- Sant'Anna dei Funari, 44
- Sant'Eusebio, 240
- Sant'Eustachio, 15, 31, 64
- Santa Balbina, 190, 207, 219
- Santa Cecilia in Trastevere, 13, 16, 17, 19, 28, 31, 40, 43, 54, 80 ss., 102, 107, 157, 165, 177, 181, 196, 206, 211, 212, 215, 216, 221, 233, 235, 240, 242, 244, 268, 278, 292, 303, 317, 433
- Santa Costanza, 54, 98, 124
- Santa Aurea, 23, 329, 330
- Santa Croce e Bonaventura dei Lucchesi, 291
- Santa Croce in Gerusalemme, 131, 132, 275, 320, 321
- Santa Francesca Romana (Santa Maria Nova), 25, 28, 29, 149, 331, 352, 353, 356, 375, 401, 434

- Santa Lucia in Selci, 15, 37, 38
- *Sancta Maria Astariorum*, 308
- Santa Maria ad Martyres (Pantheon), 161, 360
- Santa Maria Antiqua, 167
- *Sancta Maria de Aventino*, 101
- Santa Maria dei Monti, 359
- Santa Maria del Buonconsiglio → San Pantaleo
- Santa Maria del Popolo, 15, 38, 45, 185, 186, 187, 190, 435
- Santa Maria dell'Umiltà, 44, 62, 395
- Santa Maria della Luce, 344, 345
- Santa Maria della Pace, 13, 378, 379
- Santa Maria delle Palme, 298, 299
- Santa Maria Imperatrice, 46, 47, 47
- Santa Maria in Aquiro, 13, 231, 232, 233, 235
- Santa Maria in Aracoeli, 13, 15, 16, 17, 27, 28, 29, 54, 59, 61 ss., 86, 100, 102, 112, 116, 134, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 162 ss., 186, 188, 189, 191 ss., 206, 211, 214 ss., 218, 224, 231, 233, 235, 242, 254, 272, 278, 290, 309, 313, 342, 351, 368, 380, 386, 411, 412, 433

- Santa Maria in Campo Marzio, 241, 272, 273
- Santa Maria in Cappella, 13, 45, 48, 234, 235, 240, 268, 280
- Santa Maria in Cosmedin, 132, 212, 214, 435
- Santa Maria in Domnica, 40, 249
- Santa Maria in Trastevere, 13, 16, 26, 27, 32, 38, 62, 90, 91, 96, 123, 124, 148, 149, 157, 161, 171 ss., 190, 204, 212, 214,

- 215, 240, 256, 268, 303 346, 354, 358, 362 ss., 366, 372, 392, 417, 435

- Santa Maria in Via, 357, 376, 435
- Santa Maria in Via Lata, 22
- Santa Maria Maggiore, 13, 14, 16, 17, 21, 27, 38, 45, 52, 54, 55, 59, 62, 64, 68, 96, 101, 102, 116 ss., 154, 157, 164, 170, 177, 178, 179, 181, 183, 185, 196, 198, 200, 201, 211, 217, 230, 240, 254, 256, 268, 313, 342, 414 ss.
- Santa Maria Nova (→ Santa Francesca Romana)
- Santa Maria sopra Minerva, 13, 15, 25, 157, 190, 193, 194, 198, 199, 201, 202, 224, 349, 353
- Santa Passera, 21, 34, 66, 70, 78, 98, 196, 202, 203, 207, 239, 240, 278, 321, 433
- Santa Prassede, 40, 202, 219, 316, 434
- Santa Pudenziana, 14, 78
- Santa Rita da Cascia, 351
- Santa Rufina, 421
- Santa Sabina, 135, 213
- Santi Apostoli, 154, 386
- Santi Bonifacio e Alessio, 45, 61, 70, 188, 189, 190, 298
- Santi Cosma e Damiano, 28, 42, 58, 159, 160, 202, 362, 395, 412, 434
- Rotonda ("Tempio di Romolo"), 39, 45, 159, 160, 188, 190, 433
- Santi Domenico e Sisto, 329, 330
- Santi Giovanni e Paolo, 345, 406
- Santi Quattro Coronati
  - Chiesa, 38, 39, 298, 319, 321, 322 ss., 342, 433
  - Palazzo cardinalizio, 54, 98, 101
- Santi Vito e Marcello, 362
- Santo Stefano del Trullo (Santi Martino e Giuliano), 232
- Spirito Santo dei Napoletani, 330

*Monumenti antichi*:

- Basilica di Nettuno, 360
- Biblioteca di Augusto, 99
- Circo Flaminio, 43
- *Cloaca Maxima*, 43
- Colosseo, 17, 23, 29, 340, 342, 343, 382
- Foro, 17, 21, 33, 43
- Meta, 18
- Palatino, 17, 44, 254
- Pantheon, 161, 360, 361, 419
- Piramide Cestia, 281
- Ponte Fabricio, 44
- Tempio di Marte, 73
- Terebinto, 281
- *Velum Aureum*, 43

*Musei, pinacoteche*

- Galleria Corsini, 334
- Musei Capitolini, 318, 412
- Museo di Castel Sant'Angelo, 226
- Museo di Palazzo Venezia, 61, 64, 66, 226, 227, 375
- Museo di Roma a Palazzo Braschi, 227, 272, 318, 319
- Pinacoteca Vaticana, 34, 55, 108 ss., 281 ss., 303 ss., 326, 350, 393, 416, 433

*Ospedali*

- Complesso ospedaliero di San Giovanni e dell'Addolorata → Ospedale dell'Angelo
- Ospedale del Salvatore, 46, 434
- Ospedale dell'Angelo (o del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*), 25, 368, 371, 372, 405 ss., 413, 434, 435
- Ospedale di San Giacomo, 340, 382
- Ospedale di San Giovanni, 371, 372
- Ospedale di Santo Spirito, 33, 413

*Palazzi e ville*

- Casina del Bessarione, 374, 380
- Palazzetto San Marco, 226
- Palazzo Corsini, 226
- Palazzo Doria Pamphilj, 48
- Palazzo di Montegiordano, 28, 29, 425 ss.
- Palazzo Savelli, 298
- Palazzo Senatorio, 20, 32, 99, 102, 135, 295, 296, 297
- Villa Medici, 401
- Villa Mills, 44

*Vie e piazze*

- Via del Campidoglio, 295, 296
- Campo Marzio, 44, 241
- Esquilino, 130, 240
- Piazza di Pietra, 232
- Piazza Navona, 231

- Via Cavour, 318
- Via dei Santi Quattro Coronati, 46, 406
- Via dell'Anima, 230, 231, 233
- Via di San Giovanni in Laterano, 340
- Via Giulia, 29, 330
- Via Giulio Romano, 351
- Via *Maior*, 340, 342

*Altro*:

- Acque Salvie, 107, 354
- Angelicum, 329, 330
- Archivio di Stato, 155, 234, 241, 272,
- Aventino, 61, 188, 189, 190, 298, 392
- Campidoglio, 21, 22, 24, 32, 33, 43, 61, 62, 135, 167, 188, 192, 218, 295, 302, 351
- Castel Sant'Angelo, 29, 124, 259
- Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ICR, ICSR), 159
- Isola Tiberina, 44
- Pincio, 401

- Pontificio Collegio Germanico-Ungarico, 393
- Porta San Paolo, 20, 274, 290
- Portico d'Ottavia, 70, 71, 387, 388, 434
- Quirinale, 38, 255
- Rione Monti, 318
- Rione Sant'Eustachio, 386
- Suburra, 15, 38, 318
- Torre delle Milizie, 18, 38, 57, 252, 254, 255
- Vittoriano, 351

Romagna, 198

Saint Denis, 239

San Gimignano, 405, 406, 407
San Vittore del Lazio, 20, 276
Sansepolcro, abbazia, 78
Santa Maria della Foresta, santuario di San Fabiano, 240
Sassonia, 74, 75, 77, 78
Sicilia, 239, 426
Siena, 25, 26, 33, 186, 351, 362, 401
- Chiesa del Carmine, 186
- Museo dell'Opera del Duomo, 417
- Palazzo Pubblico, 29, 33
- Pinacoteca Nazionale, 321
- San Francesco, 321
- Santa Marta, 353
Sinai, 123
Sion, 72, 117, 121, 123, 124
Spoleto, 345
- Duomo, 306
Subiaco, 24, 34, 366, 410
- Sacro Speco, 78, 79, 98, 115, 227, 292, 306, 307, 317, 324, 342
- Santa Scolastica, 240, 290, 292, 383, 386, 410
Sulmona, Badia Morronese, 284

Terra Santa, 123, 124
Tiberiade, lago, 246, 254
Tivoli
- Casa Colonna, 97
- Duomo, 59
- San Biagio, 274
- San Silvestro, 196
- Santa Maria Maggiore, 38, 98, 134, 155, 196
Toledo, 201
Tolosa, 61, 308, 309
Toscana, 24, 100, 157, 165, 225, 260, 299, 321, 342
Troia, 29, 426
Tuscania, 25, 361
Tuscia, 368, 372

Umbria, 17, 24, 25, 64, 165, 214, 374, 380
Ungheria, 28, 401, 417, 421
Valdarno, 413
Velletri, 26, 28, 376, 395
- Duomo, 375, 390
- Sant'Apollonia (Madonna della Vita), 395
Venezia, 28, 349, 392
Verona, San Fermo, 404
Vescovio, Santa Maria, 54, 86, 243, 244
Viterbo, 25, 368
- San Giovanni in Zoccoli, 375
- Santa Maria Nuova, 351

Zamora, 213

## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1-10

11-20
21-30
31-40
41-50
51-60
61-70
71-80
81-90
91-100

p. 16 fig. 1 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, pannello votivo (D. Ventura-C/A); fig. 2 Domenico Tasselli da Lugo (1605-1619), BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 25r, disegno acquarellato del mosaico del monumento funebre di Bonifacio VIII in San Pietro in Vaticano (part.; © 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 17 fig. 3 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, *Apparizione in sogno della Vergine al patrizio Giovanni* (part.; D. Ventura-C/A)

p. 18 fig. 4 Foligno, Santa Maria in Campis, cappella di Cola delle Casse, affresco (1455-1460 ca.) (Archivio C/A); fig. 5 Roma, torre delle Milizie (Archivio C/A)

p. 19 fig. 6 San Clemente, cappella Branda Castiglione, *Conversione dell'imperatrice Faustina e Martirio dell'imperatrice* (D. Ventura-C/A)

p. 20 fig. 7 *Evangelario di Ottone III*, BSB, Clm 4453, ff.23v-24r (da Schramm 1983, 110)

p. 21 fig. 8 *Notitia dignitatum* (Archivio C/A); fig. 9 *Historiae Romanorum* (1320 ca.), SUB, codex 151, f. 97 (da Brandis-Pächt 1974)

p. 23 fig. 10 WRL 8937, disegno acquerellato della perduta immagine di Urbano V (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016)

p. 26 fig. 11 Cori, oratorio dell'Annunziata, *Annunciazione* (S. Romano)

p. 27 fig. 12 Capena, San Leone, *San Giovanni Battista* (W. Angelèlli); fig. 13 *Quattro confratelli offrono ceri all'Acheropita lateranense*, ASR, Ospedale del SS. Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, 1007, catasto del 1435 (Archivio C/A)

p. 29 fig. 14 Leonardo di Besozzo (? (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio, *Cronaca Crespi*, tempera su pergamena del perduto ciclo delle *Sei età del mondo* nel palazzo Orsini a Montegiordano, *Quarta età del mondo, Troia e Roma* (part.; per gentile concessione del proprietario)

p. 37 fig. 1 Grenoble, Musée de Beaux-Arts (inv. MG 1302), tavola con *Santa Lucia e donatrice* da Santa Lucia in Selci (© Musée de Grenoble)

p. 39 figg. 1-2 Santi Quattro Coronati, cappella di Santa Barbara, *Vergine, il Bambino e un santo* (D. Ventura-C/A)

p. 40 fig. 1 San Giorgio al Velabro, decorazione dell'abside (D. Ventura-C/A)

p. 41 fig. 2 San Giorgio al Velabro, decorazione dell'abside, *Cristo tra la Vergine e san Pietro* (D. Ventura-C/A)

p. 42 fig. 3 San Giorgio al Velabro, decorazione dell'abside, *Vergine* (D. Ventura-C/A); fig. 4 *San Giorgio* (D. Ventura-C/A)

p. 43 fig. 5 San Giorgio al Velabro, decorazione dell'abside, *San Pietro* (D. Ventura-C/A); fig. 6 *San Sebastiano* (D. Ventura-C/A)

p. 45 fig. 1 San Giovanni Calibita, altare a destra dell'ingresso, *Vergine con il Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 47 fig. 1 Santi Andrea e Bartolomeo al Laterano, parete destra, *Madonna col Bambino e angeli* da Santa Maria Imperatrice (D. Ventura-C/A)

p. 48 fig. 1 Collocazione ignota, *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Giovanni Evangelista* da Santa Maria in Cappella (Archivio C/A)

p. 49 fig. 1 San Giovanni in Laterano, mosaico dell'abside (D. Ventura-C/A)

p. 51 fig. 2 Musei Vaticani (inv. MV 44945), calco con la *Vergine* dal mosaico dell'abside di San Giovanni in Laterano (AFMV, A. Bracchetti); fig. 3 calco con *Sant'Antonio da Padova* (inv. MV 44927, AFMV); fig. 4 calco con *Angelo* (inv. MV 50665, AFMV)

p. 52 fig. 5 Musei Vaticani (inv. MV 50666), calco con *Angelo* dal mosaico dell'abside di San Giovanni in Laterano (AFMV); fig. 6 calco con *Angelo* (inv. MV 50667, AFMV); fig. 7 calco con *San Simone e Santo francescano con compasso e squadra* (inv. MV 44688, AFMV, P. Zigrossi)

101-110

111-120

121-130

p. 53 fig. 8 Collezione privata, frammento musivo dal mosaico dell'abside di san Giovanni in Laterano (A. Tomei); fig. 9 BAR, Ang. lat. 1729, f. 3 (BAR, M. Setter)

p. 56 fig. 10 San Giovanni in Laterano, transetto meridionale, resti di decorazione con motivi cosmateschi (da Schmitz 2013, 332 tav. 10b)

p. 58 fig. 1 San Giovanni in Laterano, facciata, medaglione musivo con il volto di *Cristo* (D. Ventura-C/A)

p. 60 fig. 1-2 San Giovanni in Laterano, chiostro, frammento con la *Vergine in trono* (D. Ventura-C/A)

p. 63 fig. 1 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 4376), sigillo con riproduzione dell'affresco dell'abside di Santa Maria in Aracoeli (A. Tomei); fig. 2 *Liber de temporibus et aetatis*bus (1285), BEU, Lat. 461, f. 92r, riproduzione dell'affresco dell'abside di Santa Maria in Aracoeli (Archivio C/A)

p. 65 fig. 1 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, *Croce* dipinta da Santa Maria in Aracoeli (D. Ventura-C/A)

p. 66 fig. 2 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, cimasa della *Croce* dipinta da Santa Maria in Aracoeli (D. Ventura-C/A); fig. 3 *Vergine* (D. Ventura-C/A)

p. 67 fig. 4 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, *San Giovanni Evangelista della Croce* dipinta da Santa Maria in Aracoeli (D. Ventura-C/A)

p. 69 fig. 1 Santa Maria in Aracoeli, cavetto di facciata, mosaico con il *Sogno di Innocenzo III* (D. Ventura-C/A); fig. 2 Ugonio (1594), BCAF, cl. I, 161, f. 975v, riproduzione del mosaico del cavetto di facciata di Santa Maria in Aracoeli (BCAF)

p. 71 figg. 1-2 Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico (MR 13247, MR 13246), Lucilio Eforo Cartocci, acquerelli dalla decorazione del timpano del Portico d'Ottavia; fig. 3 Firenze, Archivi Alinari (ADA-F-000511-0000), fotografia del Portico d'Ottavia del 1890 ca.

p. 72 fig. 1 San Lorenzo fuori le mura, parete sinistra del portico, *Storie di santo Stefano* (D. Ventura-C/A); fig. 2 parete destra del portico, *Storie di san Lorenzo* (D. Ventura-C/A); fig. 3 parete sud del portico, *Storia del Conte Enrico e del Calice d'oro* (D. Ventura-C/A)

p. 73 fig. 4 San Lorenzo fuori le mura, parete sinistra del portico, *Lapidazione di santo Stefano* (D. Ventura-C/A); fig. 5 *Il sarcofago di santo Stefano è portato a Costantinopoli su una barca a vela e a remi* (part.; D. Ventura-C/A)

p. 74 fig. 6 San Lorenzo fuori le mura, parete destra del portico, *Martirio di san Lorenzo in presenza di Decio e Valeriano* (D. Ventura-C/A); fig. 7 *Varie persone portano a spalla il corpo di san Lorenzo verso il cimitero del Verano* (D. Ventura-C/A); fig. 8 parete sud del portico, *Il conte Enrico di Sassonia manda i soldati a saccheggiare e uccidere* (D. Ventura-C/A); fig. 9 *Il conte Enrico offre un banchetto a poveri e pellegrini* (D. Ventura-C/A)

p. 75 figg. 10-13 WRL 8996-8999, disegni acquerellati del registro inferiore della parete sud del portico di San Lorenzo fuori le mura (da Osborne-Claridge 1996, 168-171)

pp. 80-81 fig. 1 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, *Giudizio finale* (M. Schmitz)

p. 82 fig. 2 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, *Cristo giudice* (D. Ventura-C/A); figg. 3-4 *Angeli* (D. Ventura-C/A)

p. 83 fig. 5 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, dettaglio di una figura di angelo (D. Ventura-C/A); fig. 6 *Vergine* (D. Ventura-C/A); fig. 7 *San Giovanni Battista* (D. Ventura-C/A); fig. 8 *Sant'Andrea* (D. Ventura-C/A)

p. 84 fig. 9 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, *San Filippo* (D. Ventura-C/A); fig. 10 *San Pietro* (D. Ventura-C/A); fig. 11 *San Giovanni Evangelista* (D. Ventura-C/A); fig. 12 sinopia con figura di angelo (D. Ventura-C/A)

p. 85 fig. 13 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, angeli che suonano le trombe del Giudizio (D. Ventura-C/A)

p. 86 fig. 14 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della

141-150

151-160

161-170

controfacciata, angeli che suonano le trombe del Giudizio (D. Ventura-C/A); figg. 15-16 angeli che sospingono i dannati nell'Inferno (D. Ventura-C/A)

p. 87 fig. 17 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, angelo che sospinge i dannati nell'Inferno (D. Ventura-C/A); fig. 18 dannati sospinti nell'Inferno da un angelo (D. Ventura-C/A); fig. 19 patriarchi introdotti in Paradiso da un angelo (D. Ventura-C/A)

p. 88 fig. 20 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, *Angelo* (D. Ventura-C/A); fig. 21 ecclesiastici introdotti in Paradiso da un angelo (D. Ventura-C/A); fig. 22 figure femminili introdotte in Paradiso da un angelo (D. Ventura-C/A)

p. 89 fig. 23 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della controfacciata, *Angelo* (D. Ventura-C/A)

p. 90 fig. 24 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della parete nord, colonna tortile (D. Ventura-C/A); fig. 25 *Esau respinto da Isacco* (D. Ventura-C/A)

p. 91 fig. 26 Santa Cecilia in Trastevere, decorazione della parete nord, *Sogno di Giacobe* (D. Ventura-C/A); fig. 27 *Santa Caterina d'Alessandria* (da Val

dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV); fig. 2 (inv. 476) *Flagellazione di santa Caterina* (AFMV); fig. 3 (inv. 464) *Santa Caterina davanti all'imperatore* (AFMV)

p. 110 fig. 4 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 480), *Decapitazione di santa Caterina* dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV)

p. 112 figg. 5-6 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 519, inv. 494), episodi non identificati dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV)

p. 114 fig. 7 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 483), *Santo eremita* dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV); fig. 8 (inv. 488) *San Lorenzo* (AFMV); fig. 9 (inv. 484) *San Pietro* (AFMV)

p. 115 fig. 1 San Marcello al Corso, cappella Grifoni, *Vergine e il Bambino* (Foto Polo Museale del Lazio, Archivio Fotografico)

p. 116 fig. 1 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside (D. Ventura-C/A)

p. 117 fig. 2 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside, *Assunzione della Vergine* (AFMV)

p. 118 fig. 3 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside, *Assunzione della Vergine* (part.; AFMV); fig. 4 *San Pietro, San Paolo, San Francesco e il pontefice Niccolò IV* (AFMV)

p. 120 fig. 5 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside, *San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista, Sant'Antonio da Padova e il cardinale Giacomo Colonna* (AFMV); fig. 6 *Dormitio Virginis* (AFMV)

p. 122 fig. 7 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside, *Annunciazione* (AFMV); fig. 8 *Natività* (AFMV); fig. 9 *Adorazione dei Magi* (AFMV)

p. 123 fig. 10 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'abside, *Presentazione al Tempio* (AFMV); fig. 11 *San Mattia predica agli Ebrei* (AFMV); fig. 12 *San Girolamo spiega le Scritture a Paola ed Eustochio* (AFMV)

p. 125 fig. 13 Santa Maria Maggiore, mosaico dell'arco trionfale, *Seniores* (AFMV)

p. 127 fig. 1 Antoine Lafréry (1575), incisione del mosaico dell'esterno dell'abside di Santa Maria Maggiore (da De Angelis 1621, tav. VI)

p. 128 fig. 2 Santa Maria Maggiore, intercapedine tra l'abside medievale e il rivestimento esterno di Carlo Rainaldi, frammento con il volto della *Vergine* (AFMV, F. Bono)

p. 129 fig. 3 Musei Vaticani, lucido del frammento con il volto della *Vergine* del mosaico dell'esterno dell'abside di Santa Maria Maggiore sovrapposto al volto della *Vergine* del mosaico absidale *Vergine* (AFMV, F. Bono)

p. 131 fig. 1 Santa Maria Maggiore, decorazione del braccio sinistro del transetto (AFMV)

p. 132 fig. 2 Santa Maria Maggiore, decorazione del timpano del braccio sinistro del transetto sopra l'attuale soffitto (AFMV); fig. 3 decorazione del braccio sinistro del transetto (AFMV)

p. 133 figg. 4-9 Santa Maria Maggiore, decorazione del braccio sinistro del transetto, clipei con busti di *Profeti* (AFMV);

p. 134 fig. 10 Santa Maria Maggiore, decorazione del braccio sinistro del transetto, clipeo con busto di *Profeta* (AFMV); fig. 11 frammento di una scena di *Creazione* (AFMV); fig. 12 frammento di intonaco (AFMV)

p. 136 fig. 1 Santa Maria Maggiore, decorazione della controfacciata (D. Ventura-C/A); fig. 2 *Agnus Dei* (D. Ventura-C/A)

p. 137 fig. 1 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata (D. Ventura-C/A)

p. 138 fig. 2 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro superiore, *Cristo in trono* (D. Ventura-C/A)

p. 139 fig. 3 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro superiore, *Vergine, San Paolo e San Giacomo* (D. Ventura-C/A); fig. 4 *San Giovanni Battista* (D. Ventura-C/A)

p. 140 fig. 5 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro superiore, *San Giovanni Battista, San Pietro e Sant'Andrea* (D. Ventura-C/A); fig. 6 *San Mattia* (D. Ventura-C/A)

p. 141 fig. 7 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro superiore, *Tetramorfo, Aquila* (D. Ventura-C/A); fig. 8 *Tetramorfo, Leone* (D. Ventura-C/A); fig. 9 *Tetramorfo, Angelo* (D. Ventura-C/A); fig. 10 *Tetramorfo, Toro* (D. Ventura-C/A)

p. 142 fig. 11 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, *Apparizione in sogno della Vergine a papa Liberio* (D. Ventura-C/A)

p. 143 fig. 12 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, *Apparizione in sogno della Vergine al patrizio Giovanni* (D. Ventura-C/A)

p. 144 fig. 13 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, *Il patrizio Giovanni racconta il suo sogno a papa Liberio* (D. Ventura-C/A); fig. 14 *Miracolo della Neve e Fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore* (D. Ventura-C/A)

p. 145 fig. 15 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, personaggio addormentato dalla scena dell'*Apparizione in sogno della Vergine al patrizio Giovanni* (D. Ventura-C/A); fig. 16 giovane scudiero dalla scena *Il patrizio Giovanni racconta il suo sogno a papa Liberio* (D. Ventura-C/A); fig. 17 *Vergine* dalla scena del *Miracolo della Neve e Fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore* (D. Ventura-C/A)

p. 146 fig. 18 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, figura femminile dalla scena del *Miracolo della Neve e Fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore* (D. Ventura-C/A); fig. 19 due bambini (D. Ventura-C/A)

p. 147 fig. 20 Santa Maria Maggiore, mosaici della facciata, registro inferiore, figure di chierici dalla scena del *Miracolo della Neve e Fondazione della basilica di Santa Maria Maggiore* (D. Ventura-C/A)

p. 149 fig. 21 Antoine Lafréry (1575), incisione della facciata di Santa Maria Maggiore (da De Angelis 1621, tav. V); fig. 22 Edinburgh, National Gallery of Scotland (D1051), disegno a sanguigna del mosaico della facciata di Santa Maria Maggiore dei primi anni del XVII secolo (© Scottish National Gallery); fig. 23 Ferdinando Fuga, *Sezioni longitudinale e trasversale del portico*, disegno (1740-1741), ING, F.N. 13862 (1245), (part.; da Kievven 1988, cat. 51)

p. 152 fig. 1 Palazzo Colonna, mosaico con la *Vergine e il Bambino, San Francesco, san Giovanni Evangelista i il senatore Giovanni Colonna* da Santa Maria in Aracoeli (Archivio C/A)

p. 153 fig. 2 Palazzo Colonna, mosaico da Santa Maria in Aracoeli, *San Francesco e il senatore Giovanni Colonna* (Archivio C/A); fig. 3 *San Giovanni Evangelista* (Archivio C/A); fig. 4 *Vergine e il Bambino* (Archivio C/A)

p. 156 fig. 1 San Crisogono, abside, mosaico con la *Madonna e il Bambino in trono tra i santi Giacomo e Crisogono* (D. Ventura-C/A)

p. 158 fig. 2 San Crisogono, abside, mosaico con la *Madonna e il Bambino in trono tra i santi Giacomo e Crisogono: San Giacomo* (D. Ventura-C/A); fig. 3 *Madonna e il Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 159 fig. 1 Santi Cosma e Damiano, Rotonda, *Vergine con il bambino, i santi Cosma e Damiano e il donatore* (D. Ventura-C/A)

p. 160 fig. 2 Santi Cosma e Damiano, Rotonda, *Vergine con il bambino, i santi Cosma e Damiano e il donatore*: volto della *Vergine* (D. Ventura-C/A)

p. 161 fig. 1 Pantheon, seconda edicola a destra dell'ingresso, *Incoronazione della Vergine* (G. Alfano-C/A)

p. 162 fig. 1 Santa Maria in Aracoeli, cappella di San Pasquale Baylon, parete sud, *Vergine e il Bambino fra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (D. Ventura-C/A)

p. 163 fig. 2 Santa Maria in Aracoeli, cappella di San Pasquale Baylon, parete sud, *Vergine e il Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 164 figg. 3-4 Santa Maria in Aracoeli, cappella di San Pasquale Baylon, parete sinistra, architetture dipinte (D. Ventura-C/A)

p. 165 figg. 5-6 Santa Maria in Aracoeli, cappella di San Pasquale Baylon, parete destra, *Visione di san Giovanni Evangelista* (D. Ventura-C/A)

p. 166 fig. 7 Santa Maria in Aracoeli, cappella di San Pasquale Baylon, parete destra, sinopia della *Visione di san Giovanni Evangelista* (da Strinati 2004a, 163); fig. 8 parete sud, *San Giovanni Battista* (D. Ventura-C/A)

p. 167 fig. 1 Santa Maria in Aracoeli, ottava cappella a destra, pilastri ai lati dell'ingresso, motivi ornamentali (D. Ventura-C/A); fig. 2 parete destra, decorazione con figura di santo barbato ed edificio (D. Ventura-C/A)

p. 168 fig. 3 Santa Maria in Aracoeli, ottava cappella a destra, parete destra, figura di santo barbato (D. Ventura-C/A)

p. 169 fig. 1 Mosca, Museo Puskin (inv. 2859), frammento con la figura del *Bambino* dal mosaico del monumento funebre di Bonifacio VIII in San Pietro in Vaticano (© State Pushkin Museum of Fine Arts); fig. 2 New York, Brooklyn Museum of Arts (inv. 23.26) frammento con la figura della *Vergine* (© Brooklyn Museum, Museum Collection Fund and Charles Stewart Smith Memoria Fund, Creative Commons-BY)

p. 170 fig. 3 Domenico Tasselli da Lugo (1605-1619), BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 25r, disegno acquarellato del monumento funebre di Bonifacio VIII in San Pietro in Vaticano (© 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 172 figg. 1-2 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, *Natività della Vergine* (D. Ventura-C/A)

p. 173 figg. 3-5 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, *Annunciazione* (D. Ventura-C/A)

p. 174 figg. 6-7 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, *Natività di Gesù* (D. Ventura-C/A)

p. 175 fig. 8 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, *Adorazione dei Magi* (D. Ventura-C/A)

p. 176 figg. 9-10 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, *Presentazione al tempio* (D. Ventura-C/A)

p. 177 fig. 11 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, *Morte della Vergine* (D. Ventura-C/A)

p. 179 fig. 12 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, pannello votivo (D. Ventura-C/A)

p. 180 fig. 13 Santa Maria in Trastevere, mosaico dell'abside, pannello votivo, *Vergine* (D. Ventura-C/A)

p. 182 fig. 14 Antonio Eclissi (1640), BAV, Barb. Lat. 4404, f. 23r, disegno acquarellato del pannello votivo dell'abside di Santa Maria in Trastevere (© 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 184 figg. 1-3 Santa Maria in Trastevere, mosaico di facciata, Vergini S5, S4 e S3 (D. Ventura-C/A)

p. 185 fig. 1 Santa Maria del Popolo, tavola con la *Madonna Odigitria* (D. Ventura-C/A)

p. 187 fig. 2 Santa Maria del Popolo, tavola con la *Madonna Odigitria*, volto della *Vergine* (D. Ventura-C/A)

p. 189 fig. 1 Santi Bonifacio e Alessio, incisione del perduto cosiddetto ‘Cenotafio di Onorio IV’ (da Nerini 1752, tav. VIII)

p. 190 fig. 1 Grotte Vaticane, cappella dei Santi Patroni d'Europa, *Madonna* della *Porta Iudicii* dell'antica basilica di San Pietro (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)

p. 191 fig. 1 Santa Maria in Aracoeli, ingresso laterale, lunetta a mosaico con la *Vergine e il Bambino e due angeli portaceri* (D. Ventura-C/A)

p. 192 fig. 2 Santa Maria in Aracoeli, ingresso laterale, lunetta a mosaico, *Vergine e il Bambino* (D. Ventura-C/A); figg. 3-4 *Angeli portaceri* (D. Ventura-C/A)

p. 193 fig. 1 Santa Maria sopra Minerva, cappella Giustiniani, frammento con la *Vergine con il Bambino* (G. Alfano-C/A)

p. 195 figg. 1-2 Santa Maria in Aracoeli, già cappella Savelli, sottotetto dell'attuale transetto destro, parete di fondo, decorazione con l'*Agnus Dei* e i *Simboli degli Evangelisti* (D. Ventura-C/A)

p. 196 fig. 3 Santa Maria in Aracoeli, già cappella Savelli, sottotetto dell'attuale transetto destro, parete di fondo, *Agnus Dei* (D. Ventura-C/A); fig. 4 testa dell'*Aquila* (D. Ventura-C/A)

p. 197 fig. 5 Santa Maria in Aracoeli, già cappella Savelli, sottotetto dell'attuale transetto destro, parete di fondo, volto dell'*Angelo* (D. Ventura-C/A)

p. 199 fig. 1 Santa Maria sopra Minerva, transetto destro, mosaico del monumento funebre di Guillaume Durand (G. Alfano-C/A)

p. 200 fig. 1 Santa Maria Maggiore, navata destra, mosaico del monumento funebre di Gonzalo Pérez Gudiel (AFMV, G. Vasari)

p. 203 fig. 1 Santa Passera, decorazione dell'emiciclo e dell'arco absidale (D. Ventura-C/A); fig. 2 emiciclo absidale, *Arcangelo Michele* (D. Ventura-C/A); fig. 3 emiciclo absidale, *Vergine con il Bambino, i santi Francesco e Giacomo Maggiore e donatori* (D. Ventura-C/A); fig. 4 WRL 9220, disegno acquerellato della decorazione dell'emiciclo absidale di Santa Passera (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016)

p. 205 fig. 1 Grotte Vaticane, cappella della Madonna della

Bocciata, ‘*Madonna della Bocciata*’ dal portico dell'antica basilica di San Pietro (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)

p. 207 fig. 1 Santa Balbina, prima cappella della parete destra, *Madonna, santi e donatori* (G. Bordi)

p. 209 fig. 1 San Giovanni in Laterano, primo pilastro tra navata centrale e navata laterale nord, frammento con *Bonifacio VIII benedicente* dalla perduta Loggia delle Benedizioni in Laterano (AFMV, G. Vasari); fig. 2 BAM, F 227 inf., ff. 8v-9r, disegno acquerellato della perdua decorazione della Loggia delle Benedizioni in Laterano (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana – Milano/De Agostini Picture Library)

p. 212 fig. 1 Santa Maria in Cosmedin, ciborio dell'altare maggiore, mosaico con l'*Annunciazione* (D. Ventura-C/A)

p. 213 fig. 1 Santa Sabina all'Aventino, navata centrale, lastra tombale di Munio de Zamora (Archivio C/A)

p. 215 fig. 1 Santa Maria in Aracoeli, transetto sinistro, decorazione del monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta (D. Ventura-C/A); fig. 2 *Vergine con il Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 216 fig. 3 Santa Maria in Aracoeli, transetto sinistro, decorazione del monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta, *San Francesco* (D. Ventura-C/A); fig. 4 *San Matteo Evangelista* (D. Ventura-C/A); fig. 5 clipeo con *Cristo benedicente* (D. Ventura-C/A)

p. 217 fig. 1 Santa Maria in Aracoeli, cappella di Santa Rosa, mosaico con la *Vergine in trono con il Bambino tra santi Francesco e Giovanni Battista e senatore* (D. Ventura-C/A); fig. 2 *Vergine con il Bambino* (D. Ventura-C/A); fig. 3 *San Giovanni Battista* (D. Ventura-C/A)

pp. 218-219 figg. 1-2 San Marco al Campidoglio, ufficio del parroco, frammento di affresco con *Crocifisso* (D. Ventura-C/A)

p. 220 fig. 1 Città del Vaticano, Camposanto Teutonico, tavola con il *Volto del Cristo* (Archivio Carlo Giantomassi-Donatella Zari, C. Guidotti)

p. 222 fig. 1 Collezione privata, tavola con la *Vergine con il Bambino*, cosiddetta ‘Madonna Altieri’ (per gentile concessione del proprietario)

p. 223 fig. 2 Collezione privata, cosiddetta ‘Madonna Altieri’, iscrizione con frase di intercessione sul bordo dell'abito della Vergine (S. Romano, per gentile concessione del proprietario); fig. 3 lettere non decifrabili nel bordo a sinistra del volto della Vergine (S. Romano, per gentile concessione del proprietario)

p. 225 fig. 4 Collezione privata, cosiddetta ‘Madonna Altieri’, iscrizione con *Salutatio angelica* lungo il bordo dalla tavola (S. Romano, per gentile concessione del proprietario)

p. 226 fig. 1 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 7137), tavola con il *Salvatore* (Foto Polo Museale del Lazio, Archivio Fotografico)

p. 228 figg. 1-2 San Benedetto in Piscinula, navata destra, *San Benedetto* (D. Ventura-C/A)

p. 229 fig. 1 San Saba, navata destra, *Dormitio Virginis* (D. Ventura-C/A)

p. 230 fig. 1 Sant'Agnese in Agone, edicola al centro del prospetto esterno su via dell'Anima, *Madonna in trono con il Bambino* (G. Alfano-C/A)

p. 233 fig. 1 Santa Maria in Aquiro, abside, *Vergine, il Bambino e santo Stefano* probabilmente da Santo Stefano del Trullo (PantoneRestauri)

p. 234 fig. 1 Collocazione ignota, *Madonna col Bambino tra san Pietro e un santo vescovo* da Santa Maria in Cappella (da Romano 1992, 79)

p. 235 fig. 2 Collocazione ignota, *Madonna col Bambino tra san Pietro e un santo vescovo* da Santa Maria in Cappella, *Vergine* (da Romano 1992, 80); fig. 3 *San Pietro* (da Romano 1992, 82)

p. 236 fig. 1 Città del Vaticano, San Pellegrino in Naumachia, decorazione dell'abside e dell'arco absidale (AFMV)

p. 237 fig. 2 Città del Vaticano, San Pellegrino in Naumachia, arco absidale, clipeo con *San Giovanni Evangelista* (AFMV); fig. 3 parte sinistra dell'abside, santo con pallio e santo diacono (AFMV); fig. 4 WRL 9025, disegno acquarellato della decorazione dell'abside e dell'arco absidale di San Pellegrino in Naumachia (da Osborne-Claridge 1996, 275)

p. 241 fig. 1 San Gregorio Nazianzeno, seconda arcata della

parete destra, dipinto frammentario con la *Vergine* e un *Angelo* (D. Sgherri-C/A)

p. 242 fig. 1 Sant'Agnese fuori le mura, convento, sottotetto, timpano con la *Maiestas Domini* (D. Ventura-C/A)

p. 243 fig. 2 Sant'Agnese fuori le mura, convento, sottotetto, timpano con la *Maiestas Domini*, mandorla con *Cristo in trono* (D. Ventura-C/A); figg. 3-4 *Angeli* (D. Ventura-C/A)

p. 245 fig. 1 Grimaldi (1605-1619), BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 13, decorazione della navata centrale dell'antica basilica di San Pietro (da Grimaldi 1619 [1972], 142)

p. 246 fig. 1 Grotte Vaticane, cappella delle Partorienti, medaglione musivo con *Angelo* dalla *Navicella* del portico dell'antica basilica di San Pietro (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano, D. Ventura); fig. 2 Boville Ernica, San Pietro Ispano, cappella Simoncelli, medaglione musivo con *Angelo* dalla *Navicella* del portico dell'antica basilica di San Pietro (D. Ventura-C/A); fig. 3 calco del medaglione musivo con *Angelo* di Boville Ernica (Stevenson 1888, tav. V.3); fig. 4 Bologna, Fondazione Zeri (13312), aristotipo del 1880-1920 del medaglione musivo con *Angelo* di Boville Ernica

p. 248 fig. 5 Strasburgo, Saint-Pierre-le-Jeune, dipinto murale (1320-1323 ca.) (Archivio C/A); fig. 6 Treviso, Musei Civici, ambito di Tommaso da Modena, affresco proveniente dalla chiesa di Santa Margherita (1348 ca.) (Archivio C/A); fig. 7 Parigi, Musée Marmottan Monet, coll. Wildenstein, miniatore teramano, miniatura ritagliata (metà del XIV secolo) (Archivio C/A); fig. 8 Firenze, Santa Maria Novella, Andrea Orcagna, predella della Pala Strozzi (1357) (Archivio C/A)

p. 249 f. 9 Firenze, Cappellone degli Spagnoli, Andrea Bonaiuti, affresco (1366-1368) (Archivio C/A)

p. 250 fig. 10 Berlino, Gemäldegaleric (inv.1140 a.), Lorenzo Veneziano, scomparto di predella (1370 ca.) (Archivio C/A); figg. 11-12 Pistoia, Chiesa del Tau, Nicolò di Tommaso, *Pesca Miracolosa (Chiamata di Pietro)* e *Navicella*, affreschi (1372 ca.) (Archivio C/A)

p. 251 fig. 13 Pisa, Camposanto, Antonio Veneziano, *Miracoli post-mortem di san Ranieri*, affresco (1384-1386), parte destra (Archivio C/A)

p. 252 fig. 14 Firenze, battistero, porta nord, Lorenzo Ghiberti, formella bronzea con dorature (1404-1424) (Archivio C/A); fig. 15 New York, The Metropolitan Museum of Art, Hewitt Fund (19.76.2), Parri Spinelli, disegno (1410-1430 ca.) (Archivio C/A); fig. 16 Cleveland, The Cleveland Museum of Art, J. H. Wade Fund (inv. 61.38), Parri Spinelli, disegno (1420-1430 ca.) (Archivio C/A)

p. 253 fig. 17 Firenze, coll. Matteini, tavola settecentesca (?), forse copia di Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci, Masolino da Panicale, *Vocazione di Pietro e Andrea*, affresco perduto (1424) (Archivio C/A); fig. 18 Bayonne, Musée Bonnat (inv. 661), Parri Spinelli, disegno (secondo quarto del XV secolo) (Archivio C/A); fig. 19 Chantilly, Musée Condé (DE 2), Parri Spinelli (attr.), disegno (1440 ca.) (Archivio C/A)

p. 254 fig. 20 Pisanello (attr.), disegno (post 1431-1432), BAM, F 214 inf. 10, f. 12r (Archivio C/A)

p. 255 fig. 21 Foligno, Santa Maria in Campis, cappella di Cola delle Casse, affresco (1455-1460 ca.) (Archivio C/A)

p. 256 fig. 22 Avignone, Musée du Petit Palais, Antoniazzo Romano, dipinto su tavola trasportato su tela proveniente dal convento femminile della Casa Santa presso il Sancta Sanctorum Roma (1485 ca.) (Archivio C/A); fig. 23 Nicolas Béatrizet, incisione (1559) (Archivio C/A); fig. 24 Mario Labbacco, incisione (1567) (Archivio C/A)

p. 257 fig. 25 Città del Vaticano, Biblioteca Sistina, Salone, Cesare Nebbia e bottega, *Piazza San Pietro durante l'innalzamento dell'obelisco*, affresco (1589-1590) (Archivio C/A); fig. 26 Ciacconio (1590 ca.), BAV, Vat. lat. 5407, f. 58r, disegno acquarellato con la figura di Jacopo Stefaneschi (Archivio C/A)

p. 258 fig. 27 Grotte Vaticane, cappella della Madonna delle Partorienti, Giovanni Battista Ricci da Novara, affresco (dopo l'estate 1618) (Archivio C/A); fig. 28 Grimaldi (1619), BAV, Barb. lat. 2733, ff. 146v-147r, disegno acquarellato (Grimaldi 1619 [1972], fig. 75)

p. 261 fig. 29 Grimaldi (1619), BAV, Barb. lat. 4410, f. 29, disegno acquarellato (Archivio C/A)

p. 262 fig. 30 Città del Vaticano, Reverenda Fabbrica di San Pietro, Francesco Beretta, copia della *Navicella* suddivisa in

quattro tele su disegno di Cosimo Bartoli (1628) (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)

p. 263 fig. 31 San Pietro, atrio, Orazio Manenti, mosaico (1673-1675) (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)

p. 264 fig. 1 San Sisto Vecchio, abside medievale, intercapedine sinistra, *Angeli* della *Natività* (D. Ventura-C/A)

p. 265 fig. 2 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine sinistra, *Pentecoste* (D. Ventura-C/A)

p. 266 fig. 3 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine sinistra, *Sant'Andrea* della *Pentecoste* (D. Ventura-C/A); fig. 4 *Genti radunate fuori dal cenacolo* della *Pentecoste* (D. Ventura-C/A)

p. 267 fig. 5 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine destra, *Sacerdote* della *Presentazione di Maria al tempio* (Archivio C/A); fig. 6 *Presentazione di Maria al tempio* (D. Ventura-C/A); fig. 7 perduta raffigurazione di *Fanciulle* della *Presentazione di Maria al tempio* (Archivio C/A)

p. 268 fig. 8 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine destra, *Adorazione dei Magi e Presentazione di Gesù al tempio* (D. Ventura-C/A); fig. 9 *Vergine* della *Adorazione dei Magi* (D. Ventura-C/A); fig. 10 intercapedine sinistra, clipeo con *Profeta* (D. Ventura-C/A)

p. 270 fig. 1 San Benedetto in Piscinula, navata sinistra, *Battesimo di Cristo* (D. Ventura-C/A)

p. 271 fig. 2 San Benedetto in Piscinula, navata sinistra, *San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista* (D. Ventura-C/A)

p. 273 fig. 1 Santa Maria in Campo Marzio, già cappella della Vergine, ambiente attualmente in uso alla Camera dei Deputati, *Crocifissione* (G. Alfano-C/A)

p. 274 fig. 1 Porta San Paolo, locale semicircolare al piano alto

campata, parete sopra l'arco di comunicazione con la navata destra, *Annunciazione* (gentile concessione A. Negro); fig. 6 prima campata, sottarco di comunicazione con l'ambiente di accesso, *San Cristoforo* (gentile concessione A. Negro); fig. 7 *Crocifissione* (gentile concessione A. Negro); fig. 8 *Agnus Dei* (gentile concessione A. Negro); fig. 9 prima campata, parete sul vano di accesso, *Annunciazione* (gentile concessione A. Negro)

p. 294 fig. 1 San Benedetto in Piscinula, portico, *Madonna con Bambino tra i santi Pietro e Paolo* (D. Ventura-C/A)

p. 295 fig. 1 Palazzo Senatorio, già loggia, ambiente attualmente in uso come sala stampa, *Busto di dama velata che regge una brocca con monete* (*Gallia?*) (D. Ventura-C/A); fig. 2 stemma, figura stante di santo (?) e figura in trono (D. Ventura-C/A)

p. 296 fig. 3 Palazzo Senatorio, già loggia, ambiente attualmente in uso come sala stampa, *Annunciazione tra i santi Pietro e Paolo* (D. Ventura-C/A); fig. 4 colonna con scudo araldico (D. Ventura-C/A)

p. 297 fig. 5 Palazzo Senatorio, già loggia, ambiente attualmente in uso come sala stampa, *Redentore benedicente in trono tra Pietro e Paolo* (D. Ventura-C/A)

p. 298 fig. 1 Santa Maria delle Palme, altare maggiore, frammento con la *Madonna con Bambino* (Archivio C/A); fig. 2 Ugonio (1594), BCAF, cl. I, 161, f. 962, disegno della perduta decorazione pittorica di Santa Maria delle Palme (BCAF)

p. 300 fig. 1-2 San Saba, emiciclo absidale, *Crocifissione con donatore inginocchiato* (D. Ventura-C/A)

p. 301 fig. 1 San Benedetto in Piscinula, lato sinistro del presbiterio, *Sant'Elena* (?) (D. Ventura-C/A)

p. 302 fig. 1 Chiesa del Gesù, cappella della Madonna della Strada, *Madonna della Strada* (D. Ventura-C/A)

p. 304 fig. 1 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 517), *Miracolo del taglio* dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV); fig. 2 Ugonio (1594), BCAF, cl. I, 161, f. 962, disegno della perduta decorazione pittorica di Santa Maria delle Palme (BCAF)

p. 305 fig. 4 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 474), *Miracolo del monaco ucciso dal crollo di un muro* dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV); fig. 5 (inv. 469) *Il monaco e il dragone* (AFMV); fig. 6 (479) *Miracolo del figlio del contadino resuscitato da San Benedetto* (AFMV); fig. 7 (inv. 471) *Morte di san Benedetto* (AFMV); fig. 8 (inv. 465) episodio non identificato (AFMV)

p. 307 figg. 9-11 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 466, 473, 475), episodi non identificati dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV)

p. 308 fig. 1 San Francesco a Ripa, cella di san Francesco, tavola con *San Ludovico da Tolosa* (D. Ventura-C/A); fig. 2 tavola con *Sant'Antonio da Padova* (D. Ventura-C/A)

p. 310 fig. 1 Edinburgh, National Gallery of Scotland (D1057), disegno a sanguigna del mosaico della facciata di San Paolo fuori le mura della seconda metà del XVII secolo (© Scottish National Gallery); fig. 2 BIASA, fondo Lanciani, Roma XI.47.I, n. 18, disegno acquarellato della facciata di San Paolo fuori le mura del 1825 ca. (Archivio C/A)

p. 311 fig. 3 San Paolo fuori le mura, decorazione dell'arco absidale con parti di mosaico recuperate dalla decorazione della facciata medievale (AFMV, G. Vasari)

p. 312 fig. 4 San Paolo fuori le mura, decorazione del prospetto posteriore dell'arco trionfale con parti di mosaico recuperate dalla decorazione della facciata medievale (AFMV)

p. 314 fig. 5 San Paolo fuori le mura, decorazione del prospetto posteriore dell'arco trionfale con parti di mosaico recuperate dalla decorazione della facciata medievale, clipeo con busto di Cristo retto da due angeli (AFMV); fig. 6 *San Paolo* (AFMV); fig. 7 *San Pietro* (AFMV)

p. 316 fig. 1 San Silvestro in Capite, vano con scala che collega la chiesa agli ambienti monastici, *Flagellazione* dall'ex monastero delle clarisse (Foto Polo Museale del Lazio, Archivio Fotografico)

p. 318 fig. 1 Roma, Museo di Roma, depositi (inv. MR 18265), *Trinità* probabilmente da San Salvatore delle Tre immagini (Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico)

p. 320 fig. 1 Museo della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, *Crocifissione* dalla cappella del Crocifisso nel portico della basilica (D. Ventura-C/A)

p. 321 fig. 1 Santa Passera, cilindro absidale, *Cristo in trono tra i santi Ciro e Giovanni Evangelista* (D. Ventura-C/A)

p. 322 fig. 1 Santi Quattro Coronati, decorazione della navata destra (D. Ventura-C/A)

p. 323 fig. 2 Santi Quattro Coronati, controfacciata, *Santo in trono tra santa Caterina d'Alessandria e un'altra santa* (D. Ventura-C/A)

p. 324 fig. 3 Santi Quattro Coronati, navata destra, pannello dedicatorio (D. Ventura-C/A)

p. 326 fig. 1 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 485), pannello con tre santi e due sante dalla decorazione di Sant'Agnese fuori le mura (AFMV); fig. 2 (inv. 486) pannello con santo vescovo e un altro santo sotto arcate (AFMV)

p. 327 fig. 1 New York, Metropolitan Museum, Harriet H. Jonas Bequest (inv. 1974.217), reliquiario con *Cristo in trono e nove santi* da San Sebastiano fuori le mura (New York, Metropolitan Museum)

p. 328 fig. 1 Abbazia delle Tre Fontane, chiostro, *Santa Margherita d'Antiochia e santo anacoreta* (D. Ventura-C/A)

p. 329 fig. 1 Angelicum, sala del Capitolo, *Trittico di Santa Aurea* dal monastero di Santa Aurea in via Giulia (D. Ventura-C/A); fig. 2 *Trittico di Santa Aurea, Miracolo del fanciullo resuscitato* (D. Ventura-C/A)

p. 331 fig. 1 Santa Maria Nova, nicchia a sinistra dell'abside, *Crocifissione* (D. Ventura-C/A)

p. 332 fig. 1 Gaspare Morone (1672), BAV, Barb. lat. 4423, f. 5, disegno acquarellato del perduto dipinto nella *Confessio* di San Giovanni in Laterano (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 333 fig. 1 Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro, tempera trasportata su rame con i *Santi Pietro e Paolo* probabilmente da San Pietro (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)

p. 335 fig. 1 Domenico Tasselli da Lugo (1605-1619), BAV, ACSP, A. 64 ter, f. 29r, disegno acquarellato della perduta decorazione dell'altare di San Venceslao in San Pietro in Vaticano (© 2016 Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 337 fig. 1 Simone Lagi-Marco Tullio Montagna (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIXr, disegno acquarellato della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, controfacciata, *Miracolo di san Giacomo che accompagna un cavaliere alla chiesa del Monte Gozzo per seppellire il compagno morto* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 2 f. XLIVr, *Miracolo del mercante imprigionato in una torre, che si inclina per volontà del santo e lo libera* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 338 fig. 3 Simone Lagi-Marco Tullio Montagna (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XLVr, disegno acquarellato della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, controfacciata, *Venerazione dell'icona del Salvatore del Sancta Sanctorum* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 339 fig. 4 Simone Lagi-Marco Tullio Montagna (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. Lr, disegno acquarellato della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, controfacciata, *Morte della Vergine* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 5 f. XXXr, *Incoronazione della Vergine* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 340 fig. 6 Séroux d'Agincourt (1792), BAV, Vat. lat. 9848, f. 14v, disegno della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, parete sinistra (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 7 f. 15r, parete destra (© 2017 Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 8 f. 16r, varie raffigurazioni (© 2017 Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 341 fig. 9 Simone Lagi-Marco Tullio Montagna (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XLIIIr, disegno acquarellato della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, parete sinistra, scena non identificata (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 10 Séroux d'Agincourt (1792), BAV, Vat. lat. 9848, f. 17v, disegno della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, parete sinistra (© 2017 Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 11 Simone Lagi-Marco Tullio Montagna (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XXXIIr, disegno acquarellato della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, parete sinistra, *Natività di Maria* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 12 f. XXIVr, *Presentazione di Maria al Tempio* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 13 f. XXVIr, *Sposalizio della Vergine* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 343 fig. 14 Simone Lagi-Marco Tullio Montagna (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XXIr, disegno acquarellato della perduta decorazione di San Giacomo al Colosseo, parete sinistra, figure di santi (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 15 f. XLIIr,

parete destra, *Santi Cosma e Damiano e due donatori* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 344 figg. 1-2 WRL 9201-9202, disegno acquerellato delle perdute immagini di Urbano V a San Salvatore della Corte (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016)

p. 346 fig. 1 Santa Maria in Trastevere, portico, *Annunciazione* con san Venceslao (D. Ventura-C/A); fig. 2 WRL 8943, disegno acquerellato dell'*Annunciazione* nel portico di Santa Maria in Trastevere (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016)

p. 347 fig. 1 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine sinistra, *Storie di santa Caterina da Siena e Sant'Eustachio e i suoi figli* (D. Ventura-C/A)

p. 348 fig. 2 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine sinistra, *Santa Caterina da Siena dona la veste a Cristo in figura di mendicante* (D. Ventura-C/A)

p. 349 fig. 3 San Sisto Vecchio, navata medievale, intercapedine destra, *San Pietro Martire, San Domenico, San Giovanni Battista e San Paolo* (D. Ventura-C/A); fig. 4 *San Paolo* (D. Ventura-C/A)

p. 350 fig. 1 Pinacoteca Vaticana, depositi (inv. 42325.17), fregio decorativo dal Cubicolo di Niccolò V nel palazzo Apostolico Vaticano (AFMV)

p. 352 fig. 1 San Biagio *de Mercato*, arcosolio, *Imago pietatis, Agnus Dei e i simboli degli evangelisti* (G. Alfano-C/A)

p. 353 figg. 1-4 Santa Maria Nova, chiostro, frammenti di ciclo con *Scene di vita monastica* (G. Alfano-C/A)

p. 354 fig. 1 Abbazia delle Tre Fontane, decorazione del portico dell'Ala dei monaci (D. Ventura-C/A)

p. 355 fig. 2 Abbazia delle Tre Fontane, decorazione del portico dell'Ala dei monaci, iscrizione (D. Ventura-C/A)

p. 356 fig. 3 Séroux d'Agincourt (1841), disegni della decorazione del portico dell'Ala dei monaci dell'abbazia delle Tre Fontane (Séroux d'Agincourt 1841, VI, tav. XCVII.4-7)

p. 357 fig. 1 Santa Maria in Via, prima cappella a destra, *Madonna del Pozzo* (Foto Polo Museale del Lazio, Archivio Fotografico)

p. 358 fig. 1 Santa Maria in Trastevere, portico, *Annunciazione* (D. Ventura-C/A)

p. 359 fig. 1 Madonna dei Monti, altare maggiore, *Vergine in trono e santi* (D. Ventura-C/A)

p. 360 fig. 1 *Lapidarium* del Pantheon, *Benedizione della Vergine* dalla seconda cappella a sinistra del Pantheon (G. Alfano-C/A)

p. 362 fig. 1 Santa Maria in Trastevere, sagrestia, decorazione dal tabernacolo Brancaccio (D. Ventura-C/A)

p. 363 fig. 2 Santa Maria in Trastevere, sagrestia, decorazione dal tabernacolo Brancaccio, *Madonna con il Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 364 fig. 3 Santa Maria in Trastevere, sagrestia, decorazione dal tabernacolo Brancaccio, *Rinaldo Brancaccio* (D. Ventura-C/A)

p. 365 fig. 4 Santa Maria in Trastevere, deposito, decorazione dal tabernacolo Brancaccio, sinopia della figura di *San Giovanni Battista* (ICCD)

p. 366 fig. 1 San Benedetto in Piscinula, cappella della Vergine, *Madonna col Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 367 fig. 1 Battistero lateranense, cappella di San Venanzio, altare maggiore, *Madonna col Bambino* (D. Ventura-C/A)

p. 369 fig. 1 San Benedetto in Piscinula, abside, tavola con *San Benedetto* (D. Ventura-C/A)

p. 370 fig. 1 San Benedetto in Piscinula, lato destro del presbiterio, *Sant'Anna Metterza* (D. Ventura-C/A)

p. 371 fig. 1 Ospedale dell'Angelo al Laterano, seconda campata, muro orientale, *Madonna in trono col Bambino e due santi* (D. Ventura-C/A)

p. 373 fig. 1 Sant'Agnese fuori le mura, convento, primo piano, decorazione dell'antico dormitorio delle monache (D. Ventura-C/A)

p. 374 fig. 2 Sant'Agnese fuori le mura, convento, primo piano, decorazione dell'antico dormitorio delle monache, *Adorazione dei Magi* (D. Ventura-C/A); fig. 3 *San Leonardo* (D. Ventura-C/A)

p. 375 fig. 1 Collocazione ignota, trittico con la *Crocifissione tra un santo diacono e san Giuliano* dal monastero di Tor de' Specchi (Archivio C/A)

p. 376 fig. 1 Madonna del Buonconsiglio, perduta decorazione di un ambiente a sinistra della chiesa, *Salvatore in trono tra i santi Giovanni Battista e Lorenzo* (Romano 1992, 396)

p. 377 fig. 2 Madonna del Buonconsiglio, perduta decorazione di un ambiente a sinistra della chiesa, *Madonna in trono con il Bambino* (Romano 1992, 396); fig. 3 *Sant'Anna Metterza* (Romano 1992, 396)

p. 378 fig. 1 Santa Maria della Pace, cappella maggiore, *Madonna allattante* da Sant'Andrea *de Aquarenariis* (D. Ventura-C/A)

p. 380 fig. 1 Casina del Bessarione, salone del primo piano, *Santa Margherita d'Antiochia, santa Caterina d'Alessandria e santo in trono con donatore* (W. Angelelli)

p. 381 fig. 1 San Nicola de' Calcarario, emiciclo dell'abside maggiore, figure di santi (G. Alfano-C/A)

p. 383 fig. 1 San Clemente, sottotetto della navata centrale, timpano dell'arco absidale, *Angeli* (S. Romano-C/A); fig. 2 fascia decorativa a rosoncini (S. Romano-C/A)

p. 384 fig. 1 San Clemente, sagrestia, frammento con la *Vergine con il Bambino* da un'*Adorazione dei Magi* (D. Ventura-C/A)

p. 385 fig. 1 WRL 10346, disegno della perduta decorazione della navata destra di San Clemente (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016)

p. 387 fig. 1 Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico (MR 13168), Lucilio Eforo Cartocci, acquerello dello stemma cardinalizio al centro della ghiera dell'arco del Portico d'Ottavia; fig. 2 Portico d'Ottavia, stemma cardinalizio a sinistra della ghiera dell'arco (G. Alfano-C/A)

p. 388 fig. 3 Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico (MR 13165), Lucilio Eforo Cartocci, acquerello dello stemma cardinalizio a sinistra della ghiera dell'arco del Portico d'Ottavia

p. 389 fig. 1 Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 10047), tavola con la *Madonna col Bambino* (Foto Polo Museale del Lazio, Archivio Fotografico)

p. 390 fig. 1 Madonna del Divino Amore (già Santi Biagio e Cecilia dei Materassai), sagrestia, *Sposalizio dei Santi Cecilia e Valeriano tra i santi Urbano e Tiburzio* (G. Alfano-C/A)

p. 392 fig. 1 Matelica, Museo Piersanti (inv. 1753), trittico con la *Madonna col Bambino in trono con il cardinal Rinaldo Brancaccio, i santi Andrea, Michele Arcangelo, Giovanni Battista e Saba, l'Arcangelo Gabriele e l'Annunziata* da San Saba (Matelica, Museo Piersanti)

p. 394 fig. 1 Velletri, Museo Diocesano, tavola con la *Madonna col Bambino* da Santi Cosma e Damiano (Archivio C/A)

p. 397 fig. 1 San Paolo fuori le mura, monastero, cappella dei Conversi, *Crocifisso* (AFMV)

p. 398 fig. 1 collaboratore di Francesco Borromini, Berlino, Kunstbibliothek, Nr. Hdz. 4467, disegno della navata di San Giovanni in Laterano (© bpk / Kunstbibliothek, SMB / Dietmar Katz)

p. 399 fig. 2 San Giovanni in Laterano, sottotetto della navata centrale, fregio fogliaceo (AFMV)

p. 400 fig. 3 San Giovanni in Laterano, chiostro, testa di *Profeta* (?) (D. Ventura-C/A)

p. 402 fig. 4 Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Sacro (inv. 41011.2.1), *Profeta* dalla navata di San Giovanni in Laterano (AFMV)

p. 405 fig. 1 Simone Lagi (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. Xr, disegno acquarellato della perduta decorazione dell'Ospedale dell'Angelo, facciata, *Banchetto dei figli di Giobbe* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 2 f. XIIr, *Satana si presenta a Dio e ottiene il permesso di tentare Giobbe* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 3 f. XIIIr, *Giobbe riceve la notizia che i suoi cammelli sono stati rubati dai Caldei e i servi uccisi* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 4 f. XIVr, *Giobbe riceve la notizia che*

*le sue pecore e i pastori sono stati uccisi dal fuoco* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 406 fig. 5 Simone Lagi (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XVr, disegno acquarellato della perduta decorazione dell'Ospedale dell'Angelo, facciata, *Giobbe riceve la notizia che tutta la sua prole è rimasta uccisa* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 407 fig. 6 Simone Lagi (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XVIIr, disegno acquarellato della perduta decorazione dell'Ospedale dell'Angelo, facciata, *Giobbe si strappa le vesti ed è deriso dalla moglie* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 7 f. XVIIr, *Giobbe siede nudo in terra confortato dai suoi tre amici Elifaz, Bildad e Zofar* (© Biblioteca Apostolica Vaticana); fig. 8 f. XVIIIr, *Giobbe discute con Elia* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 408 fig. 9 Simone Lagi (1635 ca.), BAV, Barb. lat. 4408, f. XIXr, disegno acquarellato della perduta decorazione dell'Ospedale dell'Angelo, facciata, *Gratitudine di Giobbe* (© Biblioteca Apostolica Vaticana)

p. 409 fig. 1 Sant'Agnese fuori le mura, seconda cappella a sinistra, *Madonna lactans* (D. Ventura-C/A)

p. 410 fig. 2 Sant'Agnese fuori le mura, convento, primo piano, decorazione dell'antico dormitorio delle monache, *Madonna in trono col Bambino e sant'Ansano* (D. Ventura-C/A)

p. 412 fig. 1 Santa Maria in Aracoli, navata centrale, quarta colonna dall'ingresso, *Madonna con Bambino in trono e donatore* (D. Ventura-C/A); fig. 2 quinta colonna dall'ingresso, *San Luca Evangelista* (D. Ventura-C/A); fig. 3 sesta colonna dall'ingresso, *Madonna con Bambino in trono e donatore* (D. Ventura-C/A)

p. 413 fig. 1 San Giovanni in Laterano, sagrestia nuova, tavola con l'*Annunciazione* (Archivio C/A)

p. 414 fig. 1 Napoli, Museo di Capodimonte (inv. 33), *recto* del pannello centrale del *Trittico della Neve* da Santa Maria Maggiore, *Assunzione* (© Napoli, Museo di Capodimonte); fig. 2 (inv. 35), *verso*, *Miracolo della Neve e Fondazione di Santa Maria Maggiore* (© Napoli, Museo di Capodimonte)

p. 415 fig. 3 Londra, National Gallery (inv. 5962), *recto* del pannello laterale del *Trittico della Neve* da Santa Maria Maggiore, *San Girolamo e san Giovanni Battista* (© The National Gallery, London. Bought with a contribution from The ArtFund, 1950); fig. 4 (inv. 5963), *verso*, *San Mattia e santo papa* (© The National Gallery, London. Bought with a contribution from The ArtFund, 1950)

p. 416 fig. 5 Philadelphia, Johnson Collection (inv. 408), *recto* del pannello laterale del *Trittico della Neve* da Santa Maria Maggiore, *Santi Pietro e Paolo* (© Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917); fig. 6 (inv. 409), *verso*, *San Giovanni Evangelista e san Martino di Tours* (© Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917)

p. 418 fig. 1 San Clemente, cappella Branda Castiglione (D. Ventura-C/A)

p. 419 fig. 2 San Clemente, cappella Branda Castiglione, *Crocifissione* (D. Ventura-C/A); fig. 3 *Storie di sant'Ambrogio* (D. Ventura-C/A)

p. 420 fig. 4 San Clemente, cappella Branda Castiglione, *Storie di santa Caterina d'Alessandria* (D. Ventura-C/A)

p. 422 fig. 5 San Clemente, cappella Branda Castiglione, volta con *Evangelisti e Dottori della Chiesa* (D. Ventura-C/A)

p. 424 fig. 6 San Clemente, navata sinistra, sinopia della *Crocifissione* (D. Ventura-C/A); fig. 7 sinopia della *Decapitazione di santa Caterina d'Alessandria* (D. Ventura-C/A)

p. 425 fig. 1 Leonardo di Besozzo (?) (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio, *Cronaca Crespi*, tempera su pergamena del perduto ciclo delle *Sei età del mondo* nel palazzo Orsini a Montegiordano, *Quattro elementi* (per gentile concessione del proprietario)

p. 427 fig. 2 Leonardo di Besozzo (?) (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio, *Cronaca Crespi*, tempera su pergamena del perduto ciclo delle *Sei età del mondo* nel palazzo Orsini a Montegiordano, *Seconda età del mondo* (per gentile

concessione del proprietario); fig. 3 *Terza età del mondo* (per gentile concessione del proprietario)

p. 428 fig. 4-5 Leonardo di Besozzo (?) (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio, *Cronaca Crespi*, tempera su pergamena del perduto ciclo delle *Sei età del mondo* nel palazzo Orsini a Montegiordano, *Quarta età del mondo* (per gentile concessione del proprietario); fig. 6 *Quinta età del mondo* (per gentile concessione del proprietario)

p. 429 fig. 7 Leonardo di Besozzo (?) (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio, *Cronaca Crespi*, tempera su pergamena del perduto ciclo delle *Sei età del mondo* nel palazzo Orsini a Montegiordano, *Sesta età del mondo* (per gentile concessione del proprietario)

p. 430 fig. 8 Leonardo di Besozzo (?) (dopo 1433), Milano, Collezione Crespi Morbio, *Cronaca Crespi*, tempera su pergamena del perduto ciclo delle *Sei età del mondo* nel palazzo Orsini a Montegiordano, *Sesta età del mondo* (per gentile concessione del proprietario)

p. 433 fig. 1 Santa Maria in Aracoli, controfacciata e transetto sinistro, frammenti affrescati (G. Alfano-C/A); fig. 2 San Clemente, monastero, salone, stemmi Caetani (S. Romano); fig. 3 San Giovanni Decollato, secondo altare a sinistra, *Madonna lactans* (Archivio C/A); fig. 4 San Nicola in Carcere, sagrestia, parete sud, volti maschili (G. Alfano-C/A); fig. 5 San Marcello al Corso, chiesa inferiore, transetto e abside, frammenti affrescati con aureole raggiate, fondi azzurri ed elementi decorativi (da Episcopo 2003); fig. 6 Pinacoteca Vaticana, depositi, *Santo martire* da Santa Bonosa in Trastevere (AFMV); fig. 7 San Gregorio al Celio, cappella Salviati, parete sinistra, *Madonna col Bambino* (Archivio C/A); fig. 8 San Benedetto in Piscinula, abside, *Madonna col Bambino* (D. Ventura-C/A); fig. 9 San Saba, alloggi conventuali, *Madonna col Bambino tra una santa e san Giovanni Battista con donatore inginocchiato* da un muro sopra la cosiddetta quarta navata della chiesa di san Saba (G. Bordini); fig. 10 Santa Maria in Aracoli, alloggi conventuali, *Madonna col Bambino* (D. Ventura-C/A); fig. 11 Santa Maria dei Ferrari, abside, dipinto perduto con la *Madonna in trono col Bambino tra due santi e donatori* (?) (Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico); fig. 12 San Pietro in Vincoli, antisacrestia, *Volto di Cristo* (da Strinati 2003, 143)

p. 434 fig. 13 Santa Prassede, *Madonna col Bambino* (Archivio C/A); fig. 14 Santi Vincenzo e Anastasio a Trevi, *Madonna col Bambino* (D. Ventura-C/A); fig. 15 Madonna dei Monti, transetto destro, *Crocifissione tra i due Giovanni* (Archivio C/A); fig. 16 Palazzo della Sapienza, *Angelo e San Giuliano* da San Salvatore in *Thermis* (da *San Salvatore in Thermis* 2012); fig. 17 Edicola nelle Mura Aureliane, *Madonna col Bambino* (da Cambetta, in Cardilli 1990, 84); fig. 18 Ministero della Giustizia, 'case di San Paolo alla Regola', 'Cappella di San Paolo', *San Giacomo* (W. Angelelli); fig. 19 San Pietro in Carcere, decorazione pittorica del *Career-Tullianum* (Archivio C/A); fig. 20 Santa Maria del Pianto, altare maggiore, *Madonna lactans* (da Serra 2012, 295); fig. 21 Muro di cinta dell'Ospedale britannico, *Vergine* (W. Angelelli); fig. 22 Ospedale del Salvatore, cappella, affreschi perduti con *Crocifissione, Compianto e Resurrezione* (da Rohault de Fleury 1877, II, pl. LXIV); fig. 23 Santi Cosma e Damiano, cappella del Crocifisso, *Volto Santo di Lucca* (Archivio C/A); fig. 24 San Silvestro in Capite, sopra la porta dell'Ufficio del parroco, *Madonna* (da Kane 2005, 58); fig. 25 San Giacomo in Augusta, *Madonna* (da *Edicole Sacre Romane* 1990, 122)

p. 435 fig. 26 Scala Santa, cappella del Sacramento, *Madonna col Bambino* (da Lauer 1911, 321); fig. 27 Santa Maria in Trastevere, parete destra,

